RAFAEL LAPESA

La obra literaria del MARQUÉS DE SANTILLANA

«INSULA» MADRID 1957

Copyright, 1957 by RAFAEL LAPESA ©

S. Aguirre Torre, impresor. - General Alvarez de Castro, 38. - Madrid.

Al maestro de la historia literaria española,
don Marcelino Menéndez Pelayo,
en su centenario.

En mis años mozos cobré afición a la poesía medieval leyendo la Antología de poetas líricos castellanos de Menéndez Pelayo. Allí saboreé las admirables páginas en que don Marcelino superaba los estudios de Amador de los Ríos y de Puymaigre sobre el Marqués de Santillana, añadiéndoles sentido artístico y hondura. En su conjunto aquellas páginas no han sido mejoradas; pero desde que se escribieron ha pasado más de medio siglo, durante el cual se han renovado multitud de puntos concretos. Ello justifica que se vuelva a examinar en su integridad la obra de Santillana, y es lo que intento hacer en el presente libro. Empecé a redactarlo en 1951, pero el asedio de otras preocupaciones ha retrasado su conclusión. En 1954 anticipé un capítulo como discurso de ingreso en la Real Academia Española. Hubiera querido que el libro completo viese la luz en 1956, en el centenario de Menéndez Pelayo. Sale con retraso, pero mantengo la dedicatoria, pensando que el mejor homenaje al maestro santanderino es seguirle, aunque de lejos, en el amoroso historiar de nuestras letras.

Madrid, junio de 1957.

LA OBRA LITERARIA
DEL
MARQUÉS DE SANTILLANA

I. PRESENTACION

HAY ocasiones en que las noticias de los archivos aparecen tan llenas de sentido en su escueta redacción que se nos antojan simbólicas. Así ocurre con la merced que el príncipe de Gerona, el luego rey de Aragón Alfonso V, otorgó en marzo de 1414 a su amado copero mayor Íñigo López de Mendoza: el heredero del trono regalaba a su joven servidor una ballesta alemana, una adarga cubierta de seda, un hacha, una espada de dos filos y "un arpa apte a sonar" [1]. Inevitablemente nos sentimos tentados a interpretar la donación como un augurio: la feliz coyuntura de caballería y letras había de ser eje en la vida del Marqués de Santillana. Pero además nos hallamos ante un indicio seguro de que, cuando contaba sólo quince años, gustaba ya de tañer instrumentos musicales, sin duda como acompañamiento de poesía cantada. Practicaría así desde la adolescencia la combinación de las dos artes, alabada por él mismo después: "E ¿quien dubda que,

---

1 FRANCISCA VENDRELL, *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*, 1933, pág. 64; M. OLIVAR, *Documents per a la biografia del Marquès de Santillana*, Estudis Universitaris Catalans, XI, 1926, pág. 111.

así como las verdes fojas en el tienpo de la primavera guarnescen e acompañan los desnudos árboles, las dulces bozes e fermosos sones no apuesten e acompañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de cualquier arte, peso e medida?" [2].

No sabemos cuándo nació su vocación poética. Entre sus ascendientes había dos ricoshombres trovadores cuyo ejemplo debió de preparar el camino: su abuelo Pero González de Mendoza, muerto como valiente en Aljubarrota, y su padre don Diego Hurtado de Mendoza, Almirante de Castilla, autores los dos de corteses poemas de amor y maliciosas cánticas serranas. También le serviría de estímulo aquel cancionero gallego-portugués que siendo "de hedad non provecta, mas asaz pequeño moço" vió er casa de su abuela doña Mencía de Cisneros [3]. Después, los seis años que pasó en la corte de Aragón (1412-1418) le brindaron ocasión favorable para hacer su entrada en el vergel de la gaya ciencia: don Alfonso tenía a su alrededor poetas bien conocidos ya, como su alguacil Andreu Febrer, o jóvenes que andando el tiempo habían de serlo famosos, como Jordi de Sant Jordi, su camarero, o el halconero Ausiás March [4]. ¿Serían ya versos propios los que el copero íñigo López cantara al son del arpa? Probablemente; pero no sabemos que ninguna de sus composiciones conservadas pertenezca a esos años de mocedad: hay en ellas un dominio técnico impropio de tanteos iniciales, y las referencias a circunstancias identificadas reclaman fechas muy posteriores. Ninguna figura en el Cancionero

---

[2] *Prohemio,* en *Marqués de Santillana. Prose and Verse.* Chosen by J. B. TREND, 1940, pág. 10.

[3] *Ibíd.,* pág. 12.

[4] Véanse los citados estudios de M. OLIVAR y FRANCISCA VENDRELL, así como el de MARTÍN DE RIQUER, "*Stramps*" *y* "*Midons*" *de Jordi de Sant Jordi,* Revista Valenciana de Filología, I, 1951, pág. 6.

de Baena, que recoge lo principal de la poesía castellana hasta 1425. Tal vez se deba esto a que el colector no gustase de los poemas escritos por el señor de Buitrago, a quien envuelve con don Enrique de Villena en una alusión llena de desagrado: reprochando al mariscal Diego de Estúñiga torpeza como versificador, Juan Alfonso de Baena le dice:

En Buytrago o en Villena
aprendiste el deytar...[5]

Íñigo López está presente en el Cancionero, pero no como poeta, sino mencionado como justador por Ferrant Manuel de Lando. El pasaje demuestra que, aun antes de tener actividad literaria importante, el novel caballero estaba rodeado por el halo prestigioso que emanaba de su cuna, poderío y cualidades personales. La reina madre doña Catalina había dispuesto un torneo para celebrar el cumpleaños de Juan II, y Ferrant Manuel escribió una composición burlándose de todos los partícipes, con la única excepción del futuro marqués. Al llegar a éste las pullas ceden el puesto a un elogio respetuoso, que denuncia el efecto causado al aparecer el mancebo, hermoso como un ángel, con una estrella por divisa:

Por manera angelical
Yñigo López loado,
Vino muy bien apostado

---

[5] *Cancionero de Baena*, ed. 1851, núm. 425. Comentan la alusión J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura española*, VI, pág. 141, y M. Pérez y Curis, *El M. de S., I. L. de M. El poeta, el pensador y el hombre*, 1916, págs. 68-69. La disputa entre Baena y los tres mariscales debió tener lugar entre 1419 y 1423, pues don Alvaro de Luna estaba ya en privanza del rey *(Canc. de Baena*, 419.°, 421.°), pero todavía no se le llama Condestable; además Villasandino vivía aún: "Esta [la poetría] derrama su grant maestrya / dentro en Illescas e d'ella en Sevilla" *(Ibid.*, 417.°).

Con un jaque de sayal;
E pronunció fygural
Un luzero de oropel:
Quando fyere el sol en él
Más reluce que cristal [6].

La imagen destaca sobre el fondo de los otros paladines, que muestran falta de ánimo o están afeados por ridiculeces físicas. El contraste se halla enmarcado aquí por una intrascendente fiesta cortesana; pero en cierto modo anuncia el que unos veinte años más tarde había de poner de relieve Juan de Mena en su *Coronación o Calamicleos:* de una parte, condenadas a tormentos infernales, las gentes abyectas que sólo buscaban el propio medro y promovían discordias intestinas; de otra parte, glorificado, don íñigo, el gran señor que, ganando a Huelma, había vencido a los moros en la empresa nacional de la Reconquista [7]. Esta prócer condición de atraerse el respeto e imponer su indiscutible superioridad hubo de ser factor principalísimo en el papel dirigente que correspondió a Santillana dentro del movimiento cultural de su tiempo.

Tres períodos se distinguen en su obra y en la influencia que ejerció. Comprende el primero los años en que, señor de Hita y Buitrago, conquistó la jefatura de su generación literaria a fuerza de brillantes novedades y an-

---

6 *Ibíd.*, 286.°. Como doña Catalina murió el 1 de junio de 1418, íñigo López tendría a lo más diecinueve años. El *Cancionero de Palacio* registra otros personajes de igual nombre, pero el elogio de Ferrant Manuel sólo conviene a un joven. Aunque Santillana era copero de Alfonso V, vino a Castilla entre septiembre de 1414 y julio de 1415 (Francisca Vendrell, prólogo al *Cancionero de Palacio,* 1945, págs. 114-115) y volvió en 1416 para casarse (J. Amador de los Ríos, *Obras de don I. L. de M., M. de S.,* 1852, pág. xxv). El cumpleaños de Juan II era el 7 de marzo, fiesta de Santo Tomás.

7 Véase Inez Macdonald, *The Coronaçion of J. de M.: poem and commentary,* Hispanic Review, VII, 1939, págs. 126-144.

sia de superación. Son años de intensa comunicación con don Enrique de Villena: gracias a él don Íñigo entró en conocimiento directo de Virgilio y Dante, así como de las preceptivas poéticas occitánicas y catalanas. La muerte de don Enrique en diciembre de 1434 abre el segundo período: nuestro poeta, señor de la Vega, se halla en la plenitud de sus facultades; produce entonces las obras de fondo más grandioso y mayor riqueza ornamental, y se mantiene como guía literario de sus contemporáneos, único e indiscutido. En el tercer período, época de madurez, el Marqués de Santillana concede menos importancia al lujo formal y busca en ocasiones la expresión apretada y sobria; en vez de la poesía de gran aparato, prefiere la que surge en estrecha ligazón con sus inquietudes y circunstancias personales. Refugio de su espíritu son, primero, la filosofía estoica, más tarde las devociones. Continúa ejerciendo función directiva en las letras castellanas; pero ya no está solo: la comparte con otro poeta más joven, antiguo seguidor suyo, Juan de Mena.

A pesar de que las tres etapas se dibujan con claridad, al examinar la obra de Santillana no seguiremos un orden rigurosamente cronológico. En primer lugar porque la fecha de muchas composiciones es imprecisa. Además por la conveniencia de estudiar reunidos los poemas de un mismo género, ya que las exigencias de éste condicionan aspectos importantes de la creación; y aunque la mayor preferencia por cada género corresponda a alguno de los períodos señalados, no deja de tener antecedentes o secuela fuera de estos jalones temporales. Pero antes de enfrentarnos con las creaciones del poeta necesitamos conocer su punto de partida, lanzando una mirada sobre el panorama que ofrecía, en las dos vertientes del 1400, la poesía de las tres literaturas peninsulares.

II. LA POESIA ESPAÑOLA DURANTE LA MOCEDAD DE IÑIGO LOPEZ

Al comenzar el siglo XV la poesía disponía en España de un triple instrumento lingüístico. Las tres lenguas peninsulares cuyo cultivo literario se había consolidado eran como registros de un mismo órgano: un solo ejecutante podía arrancar a cada una sus notas peculiares, alternándolas o fundiéndolas en acorde. Aún había castellanos que poetizaban en gallego, y ya empezaba el intercambio entre el catalán y el castellano. El bilingüismo, movido en direcciones diversas según las épocas, ayudaba al trasplante y unificación de tradiciones. Íñigo López conoció las tres en su juventud y las tres contribuyeron a su formación poética. Ya ha habido ocasión de referirnos al "grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos" del rey don Dionís y de otros antiguos trovadores que, cuando era niño, tenía su abuela materna doña Mencía de Cisneros [1]. Creció oyendo a su alrededor la poesía compuesta en las cortes de Castilla; y su estancia en Aragón lo puso en contacto con los

---

[1] Véase pág. 2.

poetas catalanes, que guardaban muy viva la herencia provenzal directa.

Antecedentes en la Castilla del siglo XIV.

Los poetas gallego-castellanos.

En realidad dos de estas tradiciones se habían fundido desde el siglo XIV. En 1350 el noble portugués don Pero Affonso, conde de Barcellos, legaba a Alfonso XI el *Livro das Cantigas* que había recopilado [2]. No es probable que aquella colección de la poesía gallego-portuguesa llegara a pertenecer efectivamente al vencedor del Salado, que murió en aquel mismo año, cuatro antes que el testador. Pero el hecho es índice de realidades históricas innegables: la lírica gallego-portuguesa, cultivada brillantemente desde fines del siglo XII, había decaído con gran rapidez desde la muerte del rey don Dionís († 1325); algunos de sus últimos representantes, como los bastardos reales don Affonso Sanches († 1329) y el conde de Barcellos, se habían refugiado en Castilla temerosos de riesgos políticos. Y justamente entonces surgen las primeras muestras de que la lírica de arte empezaba a tomar incremento en Castilla: al tiempo que Juan Ruiz componía cánticas de serrana, trovas cazurras y poesías devotas, el joven rey Alfonso celebraba en un poema haber cogido flores en el noble paraíso de doña Leonor de Guzmán. Treinta o cuarenta años después, cuando tales flores habían dado frutos de discordia y fratricidio, existía en Castilla un grupo de poetas que dieron carta de naturaleza a los

[2] H. R. Lang, *Contributions to Spanish Literature*, Revue Hispanique, XVI, 1907, págs. 16-17.

temas del amor cortés, recibidos de los trovadores provenzales por intermedio, casi siempre, de los gallego-portugueses. Mientras una pasión y fin desastrados convertían al gallego Macías en ejemplo de amadores, Pero González de Mendoza (1340-1385), el abuelo de Santillana, lamentaba quedar privado de su amiga, encerrada en un convento. A la misma época del rey don Pedro y los primeros Trastámaras corresponde el florecimiento de Pero Ferruz y Alfonso González de Castro. "Después destos", según don Íñigo, pero todavía "en tienpo del rey don Iohan" (Juan I, 1379-1390), trovaron el Arcediano de Toro y Garci Ferrández de Gerena [3]. Alfonso Álvarez de Villasandino, que ya componía hacia 1370, siguió haciéndolo hasta su muerte (h. 1424), en competencia con las generaciones inmediatas. Así arraigó en Castilla un tipo de lírica artificiosa con motivos, formas métricas y módulos expresivos que Santillana gustó y recogió.

Sólo uno de estos poetas, Pero Ferruz, usó exclusivamente el castellano. En los demás el empleo del castellano o del gallego varía según los géneros y las épocas. La poesía amatoria se vale de las dos lenguas, con predominio inicial del gallego, que pierde terreno después; en cambio, los panegíricos, epitafios, peticiones, obras de burlas o de maldecir, sátiras políticas, poesía moral y poesía religiosa prefieren el castellano. No hay barreras infranqueables entre una y otra lengua: en el castellano de poetas habituados al gallego se deslizan, como era de esperar, galleguismos; a su vez el gallego de trovas compuestas por castellanos o andaluces abunda en castellanismos, aumentados frecuentemente por los copistas. Rennert y Lang trataron de reconstruir hipotéticos textos originales en un gallego irreprochable, eliminando sistemáti-

---

3 *Prohemio,* ed. cit., pág. 15.

camente los rasgos castellanos que aparecen en los manuscritos; en su celo purificador fueron tan lejos que llegaron a romper consonancias o a galleguizar a rajatabla composiciones casi enteramente castellanas. Aunque muchas veces sean evidentes las alteraciones cometidas por escribas castellanos, en otras, muchas también, es preciso admitir el hibridismo lingüístico de los originales [4].

La poesía de amores.

La lírica trovadoresca que floreció en Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV revela indudable continuidad con la gallego-portuguesa de cincuenta o cien años atrás; pero se aparta de ella en muchos rasgos, esenciales a veces. Es posible que si no se hubiera perdido casi toda la producción de la época intermedia (1325-1360), la desaparición de unos géneros y temas o el cultivo de otros nuevos se presentaran como parte de un proceso gradual de renovación, aminorándose el contraste. Ante todo sorprende la ausencia total de las cantigas de amigo, la flor más delicada de la antigua escuela. Íñigo López pudo tal vez gozar de ellas gracias al cancionero de su abuela doña Mencía; pero no en imitaciones castellanas, al menos conocidas hoy. Eliminada así la poesía femenil, el trovar de amores quedaba limitado a las penas y alegrías del varón, a lo que los gallego-portugueses habían considerado materia propia de las "cantigas de amor". Aquí la comunidad de temas y actitudes que tienen con ellos los gallego-castellanos del siglo XIV es muy extensa, pues abarca, en-

[4] Estudio con detalle la cuestión en *La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino,* Romance Philology, VII, 1953, páginas 51-59.

tero casi, el campo del amor cortés, tal como había sido concebido por los provenzales [5]: loar a la dama y servirla con el amor es el ejercicio a que se consagra el enamorado, con más o menos esperanza de obtener recompensa; frecuentemente la señora es de estado más alto que su trovador, cuya pretensión se convierte en osadía; otras veces el servicio amoroso tiene más carácter de homenaje laudatorio que de sentimiento profundo. De todos modos el amor pone en actividad virtudes que ennoblecen al enamorado; por eso dice Villasandino:

... Bivo gozosso e entyendo vevir
Por tý [Amor], que quesyste a mi dotrinar
De tales dotrinas que son sin errar:
Ser franco, ardit, leal, mesurado.
Esto mandaste a mi, tu criado,
En arras e en dote e por axuar.

(Canc. de Baena, 146.°)

El hecho mismo de servir a una dama poseedora de toda excelencia basta para provocar en el enamorado una exultante alegría, independiente del resultado que tengan sus aspiraciones:

Jamás non avré cuydado
nin tristeza de mi parte,
pues que só enamorado
de la que amo sin arte.

(Ferruz. *Ibid*, 301.°)

---

5 Véanse HENRY R. LANG, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal,* 1894, pág. XLII y sigs.; J. FILGUEIRA VALVERDE, *Lírica medievat galtega y portuguesa,* en *Historia Generat de las Literaturas Hispánicas,* I, 1949, págs. 564-570 y 616-621; y OTIS H. GREEN, *Courtty Love in Spanish Cancioneros,* PMLA, LXIV, 1949, págs. 247-301.

La discreción obliga a que el nombre de la dama permanezca oculto, y el poeta suele encarecer el rigor con que mantiene tal secreto. Las precauciones no son infundadas, pues hay "mestureros", calumniadores envidiosos que se complacen en meter cizaña entre los amantes o a su alrededor. Es cierto que, mientras en el Sur de Francia la poesía cortés fué predominantemente un tributo de amor extramatrimonial a la mujer casada, lo que requería clandestinidad, la lírica trovadoresca española se dirigía con preferencia a las doncellas, con lo que la licitud del amor hacía menos necesario el sigilo; pero la leyenda de Macías prueba que también se cantaban pasiones adúlteras, con los consiguientes riesgos [6].

En presencia de la señora el poeta se conturba, y vacila entre manifestarle sus sentimientos o quedar silencioso. El deseo insatisfecho le lleva a impetrar piedad, como hace, por ejemplo, el Arcediano de Toro:

¡Por Deus, messura,
ay muy gentil criatura!
Duélete de la mi vida,
que paso muy desmayda
pensando en tu figura...

(*Ibíd.*, 311.º)

No faltan cantigas de amor correspondido; pero de ordinario la dama no se compadece fácilmente. Los poetas peninsulares de 1360 a 1390 repiten la preferencia que habían mostrado los gallego-portugueses del siglo XIII y anuncian la que mostrarían los castellanos del XV: presentar a su señora como un ser cruel e inaccesible que causa con sus desvíos la desgracia y la muerte del amador; así Pero

[6] GREEN, art. cit., pág. 273 y sigs.

González de Mendoza, como antaño muchos otros, necesita recordar a la ingrata que no saldrá gananciosa perdiendo a quien bien la sirve:

Por Deus, señora, non me matedes,
qu'en miña morte non ganaredes.

(*Ibíd.*, 251.º)

La insistencia en una porfía inútil adquiere caracteres de locura: "Amigo, en grant follya / te vejo estar cuidando", dice un ruiseñor a Villasandino (*Ibíd.*, 11.º); y el dolor del amante asombra a cuantos le miran:

Cativo, de miña tristura
ya todos prenden espanto
e preguntan qué ventura
foy que me atormenta tanto.

(Macías, *Ibíd.*, 306.º)

Hay imprecaciones y desesperación; pero también complacencia en las penas que se sufren por causa de la amada:

¡Loado seias, Amor,
por cuantas coytas padesco!

(Villasandino, *Ibíd.*, 33.º)

La partida o separación y la ausencia son temas favoritos, así como las invectivas dirigidas contra el Amor, personificado en divinidad. El enamorado toma por interlocutores a sus propios ojos, a su corazón o a las aves, e imagina como un cautiverio los padecimientos o la sujeción a la dama:

Non me desampares,
pues en tu poder
bivo encarcelado.

(Garci F. de Gerena, *Ibíd.*, 565.º)

En pastorelas y composiciones similares gallego-portuguesas había sido tema frecuente el encuentro del poeta con doncellas que lloraban cuitas de amor; situación parecida se da en una cantiga atribuída a Villasandino y a Gerena (40.º y 556.º). También tienen precedente gallego-portugués [7] las fragmentarias canciones de serrana de Pero González de Mendoza y su hijo don Diego Hurtado; pero se enlazan más directa y estrechamente con las del Arcipreste de Hita.

Existe, pues, un amplio repertorio de temas comunes con la anterior lírica gallego-portuguesa. Pero ni siquiera en el campo del amor cortés deja de haber diferencias. Por ejemplo, en Macías, Villasandino y sus contemporáneos falta por completo la rebeldía blasfema con que los gallego-portugueses del siglo XIII se revolvían contra Dios, un Dios sin mesura que había ordenado la desdicha del poeta o le había impuesto el amor como castigo [8]. Por otra parte, al declinar el siglo XIV se ven motivos y tratamientos poéticos desconocidos en los viejos cancioneros: la belleza femenina irradia claridad, rasgo que contaba con larga tradición árabe y europea [9]:

Vy un día rresplandor
tan claro que passava,
según meu entender,
todos los resplandores.

---

[7] Véase el capítulo siguiente, pág. 48.

[8] *Cancioneiro da Ajuda,* ed. C. Michaëlis, poemas 165 (Joan [Soares] Coelho), 209 (don Joan López de Ulloa), 308 (Roy Fernández de Santiago), 403 y 407-9 (Pero García Burgalés), etc.; *Cancionero de la Vaticana,* 509.º (Pero Gotérrez), etc.; don Dionís, *Liederbuch,* ed. Lang, 7.º y 52.º

[9] Véase AMÉRICO CASTRO, *España en su Historia,* 1948, págs. 399-402. La *claritas* figura como condición esencial de toda belleza en la

Pensaríamos que Villasandino, autor de estos versos, se refería a la luminosidad propia de los bienaventurados, ya que en otras ocasiones celebra mujeres cuyo rostro es "claro viso angelical" o tiene la "clara luz de paraýso"; pero también refulge la morisca de incitante cuerpo por quien el trovador arriesgaría su alma pecadora [10].

La alegoría tiene ahora desarrollos mucho más complejos que antes: el Amor aparece como un monarca rodeado de su corte, ya se muestre benigno [11], ya tirano, atropellando con espada y lanza toda norma de justicia, o hiriendo traicioneramente a quien ha confiado en él [12]. En otras ocasiones se le representa abandonando con sus vasallos el suelo de Castilla [13]; o apresando al poeta, tras atacarle con una hueste donde combaten como esforzados guerreros las cualidades de la dama, a saber: Mesura, Cortesía, Cordura, Loçanía y Fermosura [14].

Otros temas. La poesía religiosa: Ayala.

Fuera de la poesía amatoria, las cantigas de escarnio y maldecir gallego-portuguesas tuvieron continuación en varias composiciones de Pero Ferruz y Villasandino; más tarde en algunas de don Pero Vélez de Guevara, fray Diego de Valencia y otros [15]. Además, las preguntas y res-

---

Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino (DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, 1942, pág. [293]).

10 *Canc. de Baena*, 8.º, 13.º, 24.º, 31.º, 32.º

11 *Ibíd.*, 32.º, 146.º (Villasandino).

12 *Ibíd.*, 307.º, 308º (Macías).

13 *Ibíd.*, 557.º (Garci F. de Gerena).

14 *Ibíd.*, 309.º (Macías o Alfonso González de Castro).

15 *Ibíd.*, 302º (Ferruz); 99.º, 100.º, 104.º, 107.º, 140.º, 184.º (Villasandino); 322.º (don Pero Vélez de Guevara); 499.º, 500.º (Fray Diego de Valencia).

puestas de fines del siglo XIV y principios del XV son frecuentemente de carácter satírico —buen ejemplo es Juan Alfonso de Baena—, lo que ya sucedía en las *tençoens* gallego-portuguesas. En cambio, los epitafios autobiográficos que Villasandino y Ferruz ponen en boca de reyes y reinas castellanas están muy distantes de los "plantos" compuestos en el siglo XIII por Pero da Ponte [16]; igual cabe decir de los panegíricos.

En la poesía religiosa la mayor renovación estuvo a cargo del canciller Pero López de Ayala (1332-1407) apartado de sus contemporáneos algo más jóvenes por continuar usando el tetrástico monorrimo del mester de clerecía y por no valerse nunca del gallego como lengua poética. Ayala injerta nuevo espíritu en sus "versetes de antiguo rimar" y en sus cantares zejelescos: inspiración bíblica, intenso acento personal en el temor de Dios, preocupación por cuestiones como la prosperidad terrenal de los impíos, la libertad humana o el principio del mal [17]. Respetado por todos, su obra tuvo gran repercusión, tanto en la parte original como en la procedente de otros autores: sus versiones y extractos de los *Morales* de San Gregorio influyeron notablemente en la religiosidad de las generaciones inmediatas; sus traducciones de Boecio y de las *Caídas de príncipes* de Boccaccio pusieron de actualidad el problema de la Fortuna; y las de Tito Livio y Valerio Máximo fomentaron el amor por la antigüedad romana.

---

[16] *Ibid.*, 52.°, 53.°, 54.°, 56.°, 62.° (Villasandino), 304.° (Ferruz). Sobre Pero da Ponte, véase J. FILGUEIRA VALVERDE, *El "planto" en la historia y en la literatura gallega,* Cuadernos de Estudios Gallegos, I, 1945, págs. 560-580.

[17] AMÉRICO CASTRO, *Lo hispánico y el erasmismo,* R. F. H., IV, 1942, págs. 4-9; R. LAPESA, *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* I, 1949, págs. 502-507.

Formas poéticas.

Los poetas gallego-castellanos del siglo XIV deben a sus antecesores gallego-portugueses una técnica muy elaborada, con gran variedad de artificios y rica terminología. "E aun déstos —decía Santillana— es cierto rescebimos los nombres del arte, asý commo *maestría mayor* e *menor, encadenados, lexaprén* e *mansobre*" [18]. A veces esos nombres habían cambiado de significación: *discor,* por ejemplo, designaba poemas muy distintos de los *descordos* o *descores* gallego-portugueses o del *descort* provenzal [19]. Otras veces los términos estaban deformados, como ese *mansobre,* descendiente del gallego-portugués *mozdobre,* donde entraba el provenzal *motz* 'modo' [20]. En la métrica es donde se advierte mayor renovación: aunque en los cancioneros gallego-portugueses se registren casi todas las formas que habían de emplear los más antiguos trovadores del de Baena, éstos rechazan o usan poco los versos y estrofas predilectos de aquéllos —eneasílabos, endecasílabos con cesura tras la cuarta sílaba, septinas, cuartetos con

---

[18] *Prohemio,* ed. cit., pág. 12.

[19] H. R. LANG, *The Descort in old Portuguese and Spanish Poetry (Miscellanea Gröber, Beiträge zur rom. Philol., Festgabe für Gustav Gröber,* 1899).

[20] Según el Arte de trovar que encabeza el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (antiguo Colocci Brancuti), "dobre [h]e dizer hûa palavra cada cobra duas vezes ou mays..."; "mozdobre [h]e tanto come ... dobre ... mays as palavras desvayran se, porque mudan os tenpos" (ed. E. P. y J. P. Machado, I, 1949, pág. 25; antes de esta edición venía leyéndose erradamente *mordobre;* ahora queda claro que *moz* es el provenzal *motz).* H. R. LANG precisó que el *dobre* equivalía a los *rims equivocs* de los provenzales y consistía en repetir en las rimas la misma palabra o palabras homófonas, como hace el Arcediano de Toro en la cantiga 313 del *Canc. de Baena; mo[z]dobre,* equivalente a los *rims derivatius* provenzales, era la repetición de una misma pa-

estribillo, canción paralelística [21]—. En cambio prefieren los que antes eran secundarios, o se valen de otros nuevos: la inmensa mayoría de sus poemas están en octosílabos, combinados frecuentemente con pies quebrados; hay también cantigas hexasilábicas; otros metros son excepcionales. A fines de siglo se extiende el verso de arte mayor, con rápido triunfo debido a su aptitud para la poesía solemne.

---

labra en las rimas, pero en diversas formas gramaticales, como en los poemas 175, 188, 190, 192 y 208 de Villasandino en la misma colección, y como en tres de don Diego Hurtado de Mendoza *(Cancionero de Palacio,* núms. 6, 36 y 38). Véanse *Das Liederbuch des K. Denis,* página CXXV; *Contributions to Spanish Literature,* Revue Hispanique, XVI, 1907, págs. 21-22; *Zum Cancioneiro da Ajuda,* Zeitschrift für romanische Philologie, XXXII, 1908, pág. 139; y *Zur Metrik. Rims equivocs und derivatius im Altportugiesischen,* Ibíd., XXXVI, 1912, págs. 607-611.

[21] La poesía gallego-portuguesa había preferido el eneasílabo y el endecasílabo con cesura tras la cuarta sílaba. Ahora el eneasílabo es sumamente raro y el endecasílabo no subsiste sino como variedad del fluctuante verso de arte mayor. Cualquiera que sea la relación originaria entre estos dos últimos versos, no tienen los mismos empleos: el endecasílabo gallego se había usado mucho en cantigas de amor y de amigo; el verso de arte mayor de los siglos XIV y XV no es frecuente en obras de amores, aunque abunde en poemas de otros asuntos. En cuanto a estrofas, las "cantigas de maestría" gallego-portuguesas, que carecían de estribillo, se valían con preferencia de las septinas, tan corrientes entre los trovadores provenzales; las octavas eran mucho menos abundantes. Ahora se invierten los términos: predominan las coplas de ocho versos y escasean las de siete. En los cancioneros gallego-portugueses las cantigas profanas de "refram" tenían como estructuras más repetidas la de cuartetos con un pareado como estribillo, y la de parejas encadenadas de dísticos paralelos seguidos de estribillo muy breve; en tiempo de Pedro I y los Trastámaras faltan por completo los cuartetos con pareado, y la canción paralelística no tiene más representación cortesana que el *cossaute* de don Diego Hurtado de Mendoza. En cambio, la estrofa zejelesca y sus derivaciones, menos gustadas por los gallego-portugueses en la poesía profana, absorben ahora la casi totalidad de las cantigas con estribillo.

En cuanto a estrofas, predominan las octavas en las composiciones sin estribillo; los poemas que lo tienen, aun sin repetirlo al final de cada estrofa, responden a la estructura del zéjel hispano-arábigo, como antes casi todas las *Cantigas* de Alfonso X y casi toda la producción lírica de Juan Ruiz. En ocasiones el zéjel presenta su forma más simple o de estribote, como en el siguiente de Villasandino (51.º) :

Bivo ledo con rrazón,
amigos, toda ssazón.

Bivo ledo e syn pessar,
pues Amor me fizo amar
a la que podré llamar
más bella de cuantas son.

Bivo ledo e viviré
pues que de Amor alcançé
que serviré a la que sé
que me dará galardón...

Otras veces el zéjel se complica mediante el desarrollo de consonancias interiores y la conversión de los hemistiquios rimados en versos independientes:

Amor, pues que me libraste
De tan grant tribulaçión,
Yo non ssé por qual razón
Agora me condenaste.

Con manzilla e con porfía
En el mundo fueste assý;
Padesçer quiero por ty
La mi vyda cada día,
Pues que tan syn alegría
Es triste mi coraçón;
Ca sy es verdat o non,
Leal servidor mataste.

(Villasandino, 49.º)

Tales eran las formas más usuales de la canción española con "vuelta", las más frecuentes en el cancionero árabe de Ben Cuzmán, en las *Cantigas* alfonsíes y las únicas empleadas por Juan Ruiz y Ayala [22]. La ligazón externa de la cabeza o estribillo con las estrofas que le glosaban —y también la ligazón de éstas entre sí— se reducía a una sola rima, la última del estribillo, repetida por un verso único al final de cada estrofa. Aunque mucho más escasa, hay ejemplos de una disposición más sabia, que reforzaba notablemente la cohesión del poema: es la estructura normal de las *muwaššahas* árabes y de las *dansas* provenzales, y aparece en algunas cantigas del Rey Sabio [23]. Consistía en que la vuelta, en vez de limitarse a un verso, reprodujese entero el esquema de metros y rimas del estribillo:

---

22 Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea,* Bulletin Hispanique, XL, 1938, págs. 340-345 y 354-389.

23 Para la *muwaššaha,* véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantos románicos andalusíes,* Bol. Real Acad. Esp., XXXI, 1951, págs. 210-214. La vuelta repite todas las rimas de la cabeza o estribillo, así como su estructura métrica, en nueve cantigas alfonsíes (ed. Marqués de Valmar, núms. 18, 31, 94, 117, 134, 153, 156, 162 y 380). Para la *dansa* provenzal, véase A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age,* 3.ª ed., 1925, págs. 430-433, y *La poésie lyrique des troubadours,* II, 1934, págs. 343-344; MARTÍN DE RIQUER, *La lírica de los trovadores,* 1948, págs. LVIII-LIX; y LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen-Age,* II, 1953, *passim,* especialmente págs. 270 y sigs. En cuanto a la procedencia de este uso en Galicia y Castilla es indudable que Alfonso X pudo tomar directamente la estructura de la *muwaššaha* —cantada en las morerías de todas las ciudades españolas—, sin acudir a la *dansa* provenzal, descendiente de la *muwaššaha.* Sin embargo, no se puede rechazar de plano la hipótesis de un influjo de la *dansa,* cultivada en el Mediodía francés desde la primera mitad del siglo XIII por lo menos; en esa época floreció Uc de Sant Circ, autor de la más antigua conservada (LE GENTIL, II, pág. 243).

Convenme biver
triste, muy penado,
pues desanparado
bivo toda vía.

Por bien que serví
a una flor d'altura,
la muerte des ý
veo ssin mesura.
Por én dygo assý:
"Pues non he ventura,
quiero yr morrer
atan alongado
de la que, cuitado,
merçed atendýa".

(G. F. de Gerena, 565.°) [24]

Desde Alfonso X están atestiguadas formas intermedias que no repiten todo el esquema del estribillo, pero sí el de dos o tres versos, en vez de la vuelta de un verso único, propia del tipo más popular [25].

Cantigas y decires.

Entre 1360 y 1425 se perfila con progresiva claridad la distinción entre la poesía cortesana destinada al canto *(cantigas)* y la compuesta para la recitación o la lectura *(dezires)*. Los cancioneros gallego-portugueses habían llamado *cantigas* a todas sus composiciones, de cualquier asunto y forma que fuesen. En los epígrafes del Cancio-

---

[24] Procedimiento análogo es el de tres cantigas de Villasandino *(Canc. de Baena,* 3.°, 15.° y 20.°) y una de Pero Ferruz *(Ibíd.,* 301.° b).

[25] *Cantigas,* ed. Valmar, núms. 20, 28, 51, 139, 171, 255, 285, etc.; *Canc. de Baena,* 5.°, 8.°, 13.°, 27.° (Villasandino), 307.° y 308.° (Macías), 313.° (Arcediano de Toro), 318.° (Pero Vélez de Guevara).

nero de Baena correspondientes a producciones más antiguas —casi todas en metros cortos— *cantiga* ya no es el término único, pero conserva todavía un dominio muy amplio: se aplica a poesías con estribillo o sin él; vale para todas las religiosas y de amores, estas últimas bien sean puramente líricas, bien contengan elementos narrativos [26]; y hasta incluye alguna obra de burlas o de loor [27], aunque de ordinario entran en la categoría de *dezires* igual que los epitafios y peticiones. Hacia 1400 el área del *dezir* recibe doble incremento: de una parte por la boga que alcanzan los poemas extensos en verso de arte mayor, raros antes; de otra parte, porque también crecen los géneros de poesía recitada en metros cortos: a principios del siglo XV hay decires de amor, didácticos, etc., en octosílabos o hexasílabos. La diferencia con las *cantigas* no consiste sólo en el carácter musical de éstas, sino también en la forma poética: la cantiga toma como estructura casi exclusiva la de estribillo y glosa con vuelta [28]; el *dezir*, salvo casos excepcionales, carece de estribillo [29] y sus estrofas pueden no tener entre sí más rasgo común que el

---

[26] Los hay en las cantigas 41.° y 42.° (Villasandino), 309.° (Macías), 40.° o 566.° (Villasandino o Gerena) y 567.° (Gerena).

[27] Se llaman *cantigas* la de Pero Ferruz contra los rabíes (302.°) y las alabanzas de Villasandino a la ciudad de Sevilla (28.°-31.°); *cántica* los lamentos de Gerena por haber perdido la gracia de Juan I (555.°). Ninguna de estas composiciones tiene estribillo; con él son también *cantigas* dos laudatorias, obra de Villasandino (3.°, 22.°)y tres burlescas de Fray Diego de Valencia (499.°, 500.°, 502.°).

[28] Las únicas excepciones son una cantiga amorosa de Fray Diego de Valencia, en estrofas de carácter muy lírico (504.°), y tres de loores a la Virgen, hechas por Fray Diego (503.°) y por Ferrant Manuel de Lando (567.°, 568.°).

[29] Solamente tienen estribillo dos decires de Villasandino, satírico uno (203.°) y petitorio el otro (219.°), denominado "dezir d'estribot". Los dos son zéjeles de forma simple.

ajustarse a un mismo esquema de metros y rimas. A veces queda patente que el criterio clasificador no era muy seguro [30]; pero en líneas generales los dos grupos estaban bien definidos al acabar el primer cuarto del siglo XV. Entonces la palabra *cantiga* (o *cántica,* también usada por Baena) estaba ya envejecida o en trance de anticuarse ante el avance de *canción* [31].

Las influencias provenzal y francesa.

Vemos que a lo largo del siglo XIV el incremento de la lírica trovadoresca en Castilla fué acompañado por una transformación radical de la herencia gallego-portuguesa. Se plantea el problema de si tal desarrollo fué plenamente autóctono o si hay que tener en cuenta otras influencias.

La literatura provenzal, no obstante su absoluta decadencia, seguía siendo un recuerdo y un ejemplo. En la corte castellana aun había juglares que cantaban en provenzal: antes de 1405, "quando el Cardenal de España" don Pedro de Frías "puxava en pryvança", Villasandino decía de uno de ellos, Martín el Tañedor:

A mí más me plaze oyr a Martyn
quando canta o tañe algunas vegadas

---

30 La serrana fragmentaria de Pero González de Mendoza va encabezada así: "Este dezir commo a manera de cantiga..." (252.°); y como "escritura a manera de cantiga" unas septinas eneasilábicas de Gerena (566.°).

31 La distinción entre *canciones* y *dezires* fué aclarada satisfactoriamente por Francisca Vendrell de Millás en su prólogo al *Cancionero de Palacio,* 1945, págs. 95 y 97. Más extensamente la estudia P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen-Age,* I, 1949, págs. 8, 9, 75, 228, etc.

sus cantigas dulçes muy bien acordadas,
asy en castellano como en lymosyn.
(Canc. de Baena, 97.º)

El mismo Villasandino, como Airas Nunes más de un siglo antes, mezcla en una composición en gallego palabras y versos en provenzal:

Siempre seré en seu mandado
da *plus bela que jamay*
vi, nin *ulla altra non say*
de tal donayre acabado...
... Da *que ten pres tod mo sen*
con seu visso muy graçioso.
(Ibid., 17.º)

Algún provenzalismo se desliza también en Gerena ("*¡Ay las!* ¿qué faré, cuitado?", 558.º). Pero la agonizante poesía occitánica ¿pudo legar a la gallego-castellana algo sustancial que no estuviese en la gallego-portuguesa? No se ha examinado a fondo esta cuestión y hasta ahora son pocos los elementos de juicio. Ferruz se vale del *senhal* o nombre convenido para dirigirse encubiertamente a su dama, a quien llama *Belaguisa;* otro tanto hace Imperial con *Estrella Diana* [32]: este uso, insólito entre los gallego-portugueses, había sido general entre los provenzales y había de seguir vigente para los catalanes del siglo XV. En Villasandino, como antes en el provenzalizante Airas Nunes, hay a veces una alegría primaveral que no era frecuente en los poetas coterráneos del canónigo santiagués ni del trovador castellano, y que, en cambio, se había dado con insistencia característica en la lírica del Sur de Francia:

---

[32] *Canc. de Baena,* 301.º, 231.º.

Deleyte es mirar la noble floresta,
Naranjas e cidras, limas e limones,
Oyr cantar aves garridos chanzones
E ver su señora polida e honesta.

(Ibíd., 98.º)

Pero esta exaltación jubilosa es rara en la poesía gallego-castellana, y además demasiado vaga para atribuirla a una influencia determinada: no se sabe que Juan Ruiz deba mucho a los trovadores de lengua de oc, y, sin embargo, es el más risueño cantor de la alegría en la España medieval.

Hay otro aspecto en que los provenzales pudieron señalar caminos a los gallego-castellanos: la artificiosa codificación de la poesía llevada a cabo en las *Leys d'Amor* y en las demás preceptivas del siglo XIV no debió quedar inadvertida para los trovadores de Castilla. La preocupación de Villasandino por los aspectos técnicos de su arte podría obedecer al influjo occitánico tardío. De todos modos, Villasandino no llamó *gaya çiençia* a la poesía hasta los días de su última vejez, bastante más tarde que Imperial [33] y bastante después de haber estado él mismo en Aragón y Cataluña. El pleno aprovechamiento de las doctrinas poéticas provenzales y catalanas no había de llegar hasta el *Arte de trovar* de don Enrique de Villena (1433).

¿Y la poesía francesa? Hace tiempo que Charles R. Post [34] vió en ella la principal fuente de las alegorías medievales españolas, y recientemente Le Gentil ha abogado en favor del impulso y orientación franceses sobre la

---

33 Imperial, hacia 1405; Villasandino, entre 1419 y 1424; "arte gayosa" en un poema de atribución discutida, probablemente de Gonzalo Martínez de Medina *(Canc. de Baena.* 238.º, 80.º, 340.º).

34 *Mediaeval Spanish Allegory*, 1915.

poesía española y portuguesa durante el final de la Edad Media. Apoyarían esta tesis las abundantes muestras de influjo francés que se dieron en los distintos órdenes de la vida española durante los siglos XIV y XV: intervención de las Compañías Blancas, con Du Guesclin al frente, en ayuda de Enrique II; consecuente alianza de Francia con Castilla, cooperación militar y constantes embajadas; instituciones de corte francés, como la Orden de la Banda fundada por Alfonso XI y como las "devisas" parecidas que idearon Juan I y don Fernando de Antequera [35]; desarrollo de otros aspectos brillantes de la caballería; difusión de modas francesas en el vestir [36]; tapicerías francesas y flamencas; influencia en las artes plásticas; traducciones y adaptaciones de novelas caballerescas inspiradas en los ciclos de Francia y Bretaña. ¿Por qué había de sustraerse la poesía a esta corriente general? El *Roman de la Rose* era conocido en toda Europa. En el siglo XIV la vieja escuela de los *trouvères* experimentó una transformación radical por obra de Guillaume de Machaut (c. 1295-1377), seguido por Froissart (c. 1377-1410), Eustache Deschamps (c. 1345-1404) y Otón de Granson (c. 1340-1397); inmediatos continuadores del grupo fueron Christine de Pisan (1364-1430 ?) y Alain Chartier (c. 1385-

---

[35] Ayala, *Crónica de Juan I*, año 12, cap. 18; AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crít. de la lit. esp.*, VI, pág. 172, nota.

[36] El afrancesamiento en el vestir no sólo es patente en cuantos datos aportan las artes plásticas de la época, sino que está reconocido por escritores contemporáneos. El catalán Francesc Eiximenis (nacido en 1349; muerto antes de 1412), después de censurar que los aragoneses hubieran abandonado la sencillez de su indumentaria primitiva, añade: "Castellans axi mateix de Julii Cezarença anauen ab les gramalles largues fins en terra, e ab llurs antipares e ab caparons ab cogulla sobrel cap ... e ab brasos nuus, sens calses ... *Mas ara muden l'estil e's giren als françesos; e llurs dones se giren ia de regla en llur gran arresar*" (*Libre de les Dones*, Barcelona, 1495, fol. XXXXI).

1429). Esta nueva poesía francesa encontró entusiasta acogida en la corte de Juan I de Aragón, "el amador de de toda gentileza", que ya en 1380 se procuraba un códice de Machaut [37]. ¿Tuvo igual éxito en Castilla por las mismas fechas? Sólo para épocas posteriores se han indicado influencias concretas del *Roman de la Rose,* Machaut y, más discutibles, de Granson [38]. De la poesía francesa anterior, un elogio fúnebre compuesto en 1329 por Watriquet de Couvin ha sido citado como precedente de otro alegórico de Villasandino; pero no hay el menor fundamento para establecer relación de dependencia [39]. Se ha llegado a escribir que la radical tristeza de la lírica trovadoresca peninsular revela influencia francesa, especialmente de Otón de Granson, y que no debe ser mera coincidencia el gusto por las actitudes del enamorado mártir y de la *Belle dame sans merci* en las dos literaturas [40].

---

37 AMÉDÉE PAGÈS, *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe,* Bibliothèque Meridionale, 1e série, t. XXXIII, 1936, páginas 32-34 y 85-87.

38 Véase FREDERICK BLISS LUQUIENS, *The Roman de la Rose and Mediaeval Castilian Literature,* Romanische Forschungen, XX, 1907, 286 y sigs., y LE GENTIL, *passim,* así como lo que se dirá más adelante al tratar de Santillana.

39 POST, págs. 60-61, y LE GENTIL, I, pág. 424. El planto de Villasandino es el dedicado a la muerte de Enrique III *(Canc. de Baena,* 34.º); el de Watriquet, *Le dit du Connétable de France (Dits de W. de C.,* publiés ... par Aug. Scheicr, 1868, págs. 43-53). El único elemento común es que en los dos poemas intervienen personificaciones femeninas que lamentan la muerte del señor elogiado. No hay una sola semejanza precisa. En el poema de Watriquet faltan los rasgos más característicos del de Villasandino: mezcla de figuras reales (la reina viuda) y alegóricas (la Justicia y la Iglesia); representación detallada con símbolos y atributos; distinto problema para cada personaje, etc.

40 PAGÈS, AMÉDÉE, *Le thème de la tristesse amoureuse en France et en Espagne du XIVe au XVe siècle,* Romania, LVIII, 1932, pags. 29-43; LE GENTIL, págs. 117-121 y 134-139.

Ahora bien, Macías, cuya desolación espantaba a las gentes, fué anterior a Granson; y el diálogo entre el amador y la dama que no se deja convencer por él se encuentra en Ferrant Sánchez Calavera probablemente antes que en Alain Chartier [41]. Además, los poetas hispanos del siglo XIV no necesitaban buscar modelos franceses para ponderar sus desdichas, presentarse como mártires del amor o pintar impasibles y fieras a sus damas: todo eso lo habían hecho innumerables veces, dentro de casa, los gallego-portugueses. Aunque la lírica francesa contemporánea hubiera sido conocida en Castilla entre 1360 y 1400 —cosa no probada— su influjo en estos casos se habría limitado a reafirmar el gusto por temas ya antiguos en la Península. Más fácil es admitir que actuara en el desarrollo de las alegorías: ese ejército donde Macías o Alfonso González de Castro encuadran como paladines a las cualidades de la amada recuerda inevitablemente las batallas semejantes que hay en el *Roman de la Rose* [42]; no se puede afirmar que derive de ellas, pero sí que responde al mismo patrón. Cabe aceptar también que la "despedida" y el "testamento" del Arcediano de Toro sean probable secuela de los *congés* y *testaments* cultivados por los *trouvères,* aun-

---

[41] *Canc. de Baena,* 537.º, 538.º Todas las noticias que se tienen de Ferrant Sánchez Calavera sitúan su obra poética en los primeros años del siglo XV. Es inexacta la noticia de que Ruy Díaz de Mendoza, llorado por él *(Ibíd.,* 530.º), muriese en 1453: se trata de una confusión de los editores del *Cancionero de Baena* (ed. 1851, pág. 699; LANG, páginas [5-6]) con otro personaje de igual nombre. El Ruy Díaz de Mendoza a quien se refiere el poeta murió en 1408 (Floranes, *Memorias históricas del rey don Alonso el Noble* ... recogidas por el Marqués de Mondéxar, Apéndices, pág. CXXXVI).

[42] *Canc. de Baena,* 309.º; *Roman de la Rose,* vv. 15935 y siguientes, así como el asalto con que termina la obra, dirigido por Venus contra Honte para libertar a Bel-Accueil.

que los dos géneros se hallen representados también en la poesía provenzal y aunque en el Arcediano ofrezcan notables transformaciones [43].

En la métrica, se ha atribuído a la difusión del *virelai* francés y de sus hermanos la *bergerette* y la *carole* la disposición que suelen ofrecer las *canciones* y *villancicos* del siglo XV español, ajustando la segunda parte de cada estrofa a la misma combinación de metros y a las rimas del estribillo [44]. Según hemos visto páginas atrás, ya Alfonso X y después Villasandino y Gerena cuentan con ejemplos de este paradigma, que es el de la *muwaššaha* árabe y el de su adaptación provenzal, la *dansa*. Cuestión distinta es la de si su difusión en Castilla se debió a influjo de la *dansa* provenzal y catalana, cosa no imposible [45]. Sea como quiera, los poetas castellanos del siglo XV no tomaron de fuera una innovación sin precedentes en el Centro y Noroeste de España.

En suma: la influencia de la poesía francesa en la gallego-castellana del siglo XIV es verosímil dadas las condiciones históricas en que se encontraba Castilla y dadas las corrientes culturales que en ella actuaban. Es cierto que buen número de extremos en que se ha tratado de puntualizar este influjo tienen en su contra la inexactitud de los paralelos, la cronología, o la existencia de antecedentes peninsulares, ya románicos, ya árabes. Pero el crecimiento de la alegoría, las formas que reviste, la aparición de géneros como los mencionados "testamentos" y "despedi-

---

43 *Canc. de Baena*, 314.º y 316.º; LE GENTIL, I, págs. 443-447. Un "testamento" provenzal figura entre los poemas de Cerverí de Girona (*Obras completas*, ed. Martín de Riquer, 1947, pág. 373); no tiene el fino humor de que hace gala el del Arcediano de Toro.

44 PAGÈS, *La poésie française en Catalogne*, págs. 123 y 127; LE GENTIL, I, págs. 307-311, y II, 213-216, 254-257, 272-279, etc.

45 Véase antes, 20, y después, pág. 37.

das", y tal vez otros rasgos, pueden ser indicios de una irradiación francesa más amplia. No parece descaminado pensar —como hace Le Gentil [46]— que sus agentes fuesen al principio cantores ambulantes, aficionados a los gustos de los viejos *trouvères*, menos viejos en el oscuro intermedio de 1325 a 1370. Después, en los primeros años del siglo XV, empiezan a registrarse reminiscencias precisas del *Roman de la Rose* [47]; Imperial introduce el *dezir* de amor, lírico o narrativo, con abundancia de alusiones mitológicas y alegorías de sabor francés. Igual procedencia tienen los temas del tribunal de Amor y las armas del dios, tratados por Imperial, Diego Martínez de Medina, Fray Diego y Nicolás de Valencia [48]. Cuando estos poetas habían preparado el camino, íñigo López de Mendoza pudo deleitarse con la poesía de Machaut y de los contemporáneos franceses.

Villasandino.

Al empezar el siglo XV la poesía gallego-castellana había perdido casi todos sus representantes: el fin de Macías empezaba a cobrar aureola de leyenda; ya no vivían Pero González de Mendoza ni Pero Ferruz, y el Arcipreste de Toro no poetizaba ya; Garci Ferrández de Gerena, tras malvivir en la morería, regresaba a tierra cristiana para acabar oscuramente sus días, no sabemos cuándo. El prin-

---

[46] Op. cit., II, pág. 243. No he podido examinar a fondo este segundo volumen, que llega a mis manos al corregir pruebas de imprenta.

[47] F. B. Luquiens, Romanische Forschungen, XX, 1907, págs. 286-320 k.

[48] *Canc. de Baena*, 234.°-236.°, 488.°-492.°; Le Gentil, I, págs. 168-9, 239-54, etc.

cipal superviviente de la vieja escuela, Villasandino, remozaba algo la tradición con arreglo a los gustos que se iban imponiendo. En su juventud, ya lejana, había dedicado cantigas de "amor y loores" a reinas, princesas y favoritas reales; para halagar a unas y otras había fingido rendirles servicio amoroso, ajustado a los convencionalismos de rigor. Más espontáneo era el desenfado con que hablaba de sus propios amoríos. Después amplió temas y géneros en un esfuerzo para mantenerse a tono con las nuevas tendencias. Compuso decires políticos en forma de supuestas profecías; al morir Enrique III (1406) inauguró brillantemente en nuestra literatura la lamentación o "planto" alegórico; salió airoso en el difícil juego de preguntas y respuestas, compensando con su facilidad de versificador la falta de saber en otras disciplinas; y si envileció su musa con la pedigüeñería u ostentando las miserias conyugales de su vejez, conservó siempre el orgullo de haber nacido poeta y de sentirse en posesión de un don divino:

"... non se engañe
Alguno diziendo que non so letrado;
Pues cada qual tiene su don otorgado
D'aquel Glorïoso que es más que profeta,
E yo, sy abriere mi arte secreta,
Daré que fazer a algunt graduado" [49].

Facultad innata apoyada por el dominio de una técnica. Villasandino asombraba a las gentes de su tiempo con la fluidez irrestañable de sus versos y con su maestría de virtuoso; pero esto no bastaba a la generación poética que surgió, llena de apetencias doctrinales, en los albores del siglo.

---

[49] *Ibíd.*, 103.°

Los poetas que la constituían parecen haber nacido entre 1370 y 1385. Eran, entre otros, micer Francisco Imperial, el genovés avecindado en Sevilla que llegó a hacer las veces de Almirante de la flota castellana [50]; Ferrant Manuel de Lando, doncel de don Fernando de Antequera y de Juan II; Diego y Gonzalo Martínez de Medina, Fray Diego de Valencia, Ferrant Sánchez Calavera, Fernán Pérez de Guzmán, que sobrevivió largamente a los demás, y don Enrique de Villena, que debió ser el teorizador de las doctrinas poéticas de sus coetáneos, aunque poco nos ilustren sobre ello los fragmentos que se conservan del *Arte de trovar*. Más viejo tal vez, Ruy Páez de Ribera se sumaba al grupo, con el que coincidió en tendencias y en época de florecimiento. En cambio, Juan Alfonso de Baena, el escribano de Juan II, era un coetáneo disidente: aferrado a los usos antiguos y considerando el virtuosismo de rimador como supremo don poético, atacaba furiosamente a cuantos pudieran hacerle sombra, ya fuesen viejos como Villasandino, ya jóvenes como Ferrant Manuel.

Era una generación literaria con aspiraciones bien definidas y marcada conciencia de grupo. Sus componentes habían vivido el reinado del enérgico y grave Enrique III (1390-1406) y se dieron a conocer en los últimos años del rey doliente o bajo la regencia del honesto don Fernando de Antequera. Tuvieron por jefe a Imperial, que murió pronto, y les sirvieron de manifiesto las polémicas sostenidas con Villasandino y Baena. Saben silogizar, están versados en leyes y decretales. Pagados de su agudeza esco-

---

[50] Véanse Mercedes Gaibrois de Ballesteros, Correo Erudito, III, 1943, págs. 152-3, y mis *Notas sobre Micer Francisco Imperial*, Homenaje a Amado Alonso, NRFH, VII, 1953, págs. 337-351.

lástica, la ostentan en retorcimientos de concepto y juegos de palabras que Baena llama "metáforas escuras". Su curiosidad y atrevimiento alcanzan a las más diversas cuestiones: Ferrant Manuel, por ejemplo, emplaza "a todos los sabios poetas seglares / e los religiosos de grant descripción" para que le contesten cómo se mueven los astros, qué columnas sirven de apoyo a los elementos, dónde se encuentra el Empíreo, cuándo se inflaman los planetas Saturno y Marte y qué influencias ejercen entonces [51]. Los problemas teológicos despiertan especial interés: profesionales y aficionados se preguntan si Dios era Trinidad antes de la Encarnación, o discuten si la Virgen fué concebida sin pecado [52]. Los temas que más apasionan son los que atañen al destino humano: la muerte, la caducidad de las glorias mundanas [53]; la predestinación, el libre albedrío y el origen del mal [54]; la Fortuna, hados y Providencia [55]. En algún caso —Ferrant Sánchez Calavera— las preguntas revelan efectiva y torturada inquietud. La huella de Ayala es bien perceptible en estas preocupaciones, así como en las frecuentes citas y reminiscencias de la Biblia, sobre todo del Libro de Job.

Tan fuerte didacticismo halla forma adecuada en la

---

51 *Cancionero de Baena,* 268.°

52 *Ibíd.,* 281.°-283.° (Ferrant Manuel y Fray Alfonso de la Monja); 323.°-328.° (Diego Martínez de Medina y Fray Lope del Monte).

53 *Ibíd.,* 38.° (Fray Migir), 337.°-339.° (Gonzalo Martínez de Medina), 530.° (Ferrant Sánchez Calavera), 571.° y 572.° (Fernán Pérez de Guzmán).

54 Ferrant Sánchez Calavera, contestado por siete poetas, *Ibíd.,* 517.°-525.°; el mismo y Fray Diego de Valencia, 526.°-528.°; Gonzalo Martínez de Medina, 337.°

55 Imperial y Fray Alfonso de la Monja, *Ibíd.,* 245.°-247.°; Ferrant Manuel de Lando, 277.°, 278.°; Gonzalo Martínez de Medina, 338.°-339°; Fray Lope del Monte, 347.°; Fray Diego y Nicolás de Valencia, 477.°-478.°; Fernán Pérez de Guzmán e Imperial, 547.°-549.°, etc.

alegoría, favorecida por el ejemplo de Dante y del *Roman de la Rose:* según Fray Diego de Valencia, tal modo de poetizar entraba ya dentro de la filosofía [56]. Imperial tiene conciencia de lo importante que para las letras castellanas había de ser la alegoría dantesca, introducida por él; veamos su invocación a Apolo en el *Dezir a las Siete Virtudes:*

¡O suma Luz que tanto te alçaste
Del conçepto mortal! A mi memoria
Represta un poco lo que me mostraste
E faz mi lengua tanto meritoria
Que una çentella sól de la tu gloria
Pueda mostrar al pueblo presente;
E quiçá después algunt gran prudente
La ençenderá en más alta estoria.

Ca assy como de poca çentella
Algunas vezes segunda grant fuego,
Quiçá segund[e] d'este sueño estrella
Que luzerá en Castilla con mi ruego.

(Ibíd., 250.º, pág. 244.)

A excepción de Imperial no abundan las ficciones complicadas: o bien se usan únicamente las personificaciones necesarias para contraponer, en disputas o debates, nociones abstractas; o bien se prescinde de todo elemento figurativo, como ocurre casi siempre en las preguntas y respuestas. Se sigue admitiendo que la poesía es ciencia infusa [57]; pero tanto como las dotes ingénitas se estiman los perfeccionamientos logrados mediante el estudio; el

---

56 "En son de figura dezir lo que es / es una espeçia de fylosofía", *Ibíd.,* 227.º

57 Juan Alfonso de Baena, Prólogo, pág. 9: "la qual çiençia e avisaçión e dotrina ... es avida ... por graçia infusa del señor Dios..."; Ferrant Manuel de Lando, 274.º; Fernán Pérez de Guzmán, 545.º

"ayuntamiento compendioso" de unas y otros es celebrado así por Imperial en sus alabanzas a una hermosa y entendida señora:

O tu, poetría e gaya çiençia,
O dezir rrýmico engeniosso!
O tu, rectórica e pulcra loquençia
E ssuavidat en gesto gracioso!

(*Ibíd.*, 238.º)

La retórica es mucho más operante que en Villasandino. Imperial introduce la invocación mitológica y los símiles extensos, al modo de los de Dante. La poesía adquiere un carácter eminentemente libresco: menciones de autores, perífrasis, alusiones mitológicas, referencias al mundo antiguo; largos desfiles de personajes famosos, con nombres latinos y griegos más o menos deformados. El vocabulario se puebla de latinismos, cuya integridad formal no es más respetada que la de la onomástica [58].

Menos afición que por la poesía didáctica muestra Juan Alfonso de Baena por las obras de amores de sus coetáneos. Las recogió principalmente cuando habían dado lugar a controversias, como las alabanzas de Francisco Imperial a Estrella Diana y las de Ferrant Manuel o Fernán Pérez a sus respectivas amigas [59]. De todos modos, la colección, aun siendo incompleta, nos permite ver algo de la renovación que experimentó la poesía amatoria entre 1390 y 1425. El acervo poético de los gallego-castellanos y de Villasandino se enriqueció con nuevas imágenes, pro-

---

58 Sobre estas deformaciones y romanceamientos, véanse AMÉRICO CASTRO, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, 1936, págs. LXVII-LXIX, y MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena*, 1950, págs. 261 y sigs.

59 *Canc. de Baena*, 231.º-236.º, 269.º-270.º, 573.º-576.º, etc.

fusión de mitología, lenguaje sabio e invenciones alegóricas. En Imperial esta ampliación es compañera de un fuerte gusto por lo exótico; no sucede igual en Fray Diego de Valencia, que describe el huerto cerrado de su dama sin aparentar extranjería, aunque tenga muy presente el *Roman de la Rose*. Sin precedente francés conocido, Fernán Pérez de Guzmán, en una de las joyas del Cancionero [60], aconseja a la casi adolescente Leonor de los Paños que no se mire en espejo ni fontana, para que no se repita el caso de "el gentil niño Narciso"; y prueba que las galas de Ovidio podían incorporarse sin daño de la más briosa y fresca espontaneidad. Menos conocido es el desarrollo de los géneros musicales en esos treinta y cinco o cuarenta años, aunque el Cancionero de Palacio llene alguno de los vacíos del de Baena. Incluye, por ejemplo, unos cuantos poemas del Almirante don Diego Hurtado de Mendoza (1360-1404), padre de Santillana: son pocos y breves, pero bastan para presentar a don Diego como explorador de rutas nuevas. Su célebre *cossaute* [60 bis], el primero documentado en Castilla, obedece en la forma al arquetipo gallego-portugués; pero lo anima un arte distinto, que sabe combinar el simbolismo y la insinuación reticente:

Aquel árbol que buelbe la foxa
Algo se le antoxa...

Sus canciones (ya no cantigas) constan sólo de estribillo glosado por una estrofa única; esta reducción, que se da en otros poetas muy poco posteriores [61], había de ser

---

60 *Ibíd.*, 551.º

60 bis Para *cossaute* y no *cossante*, véase Eugenio Asensio, *Los cantares paralelísticos castellanos*, RFE, XXXVII, 1953, 135 y sigs.

61 Por ejemplo, en Íñigo López, hermano de don Diego; en don

frecuentísima entrando de lleno en el siglo XV. Tanto en don Diego como en los que fueron, al parecer, sus inmediatos seguidores, hay tendencia a reforzar la artificiosidad del género, acaso bajo la influencia de las *dansas* y *dansas retronchadas* provenzales y catalanas [62]. Crece la proporción de canciones cuyas estrofas reproducen las rimas y esquema entero del estribillo, y comienza la repetición de versos completos de él [63]. Véase un ejemplo en que el Almirante, no satisfecho con este juego de reiteraciones, se vale además del *mozdobre* gallego-portugués, contraponiendo distintas formas flexivas de unas mismas palabras:

Amor, quando me quitaste
de la senyora que viste,
yo te digo que me diste
lançada que me pasaste.

Yo pensé que me trataras
como en un tiempo trataste
e que non me enganyaras
según que me enganyaste.
Pues del todo me robaste
en quitarme lo que viste,
yo te digo que me diste
lançada que me pasaste.

(Ed. F. Vendrell, núm. 38.)

Juan Enríquez, de quien se sabe que en 1407 mandaba la flota castellana; y en Martín el Tañedor, ya celebrado por Villasandino en tiempos de Enrique III. Véase *Cancionero de Palacio,* ed. Francisca Vendrell de Millás, págs. 23, 27, 66 y 70, y poemas 5, 87, 88, 152, 153 y 157.

62 Véase LE GENTIL, II, págs. 270 y sigs. La suposición de influencia provenzal y catalana está apoyada por el hecho de que entre los representantes más antiguos de los usos nuevos haya varios poetas aragoneses o que vivieron en tierras de Aragón (Pedro de Santa Fe, Martín el Tañedor, Juan de Sessé, Alonso de Barrientos).

63 *Canc. de Palacio,* 38, 99, 100, 152 y 153, 181, 244, 253-255, etc.

El contraste por mínimas diferencias entre formas emparentadas no es ya, como en épocas anteriores, simple muestra de habilidad; aquí acentúa el carácter de ejercicio intelectual, anticipándose a la plena floración del conceptismo en los cancioneros posteriores.

El Cancionero de Palacio nos hace asistir, además, a la propagación de la poesía castellana en el reino de Aragón, adonde pasan con el rey don Fernando de Antequera, trovadores y juglares castellanos. No sabemos si las canciones conservadas de Martín el Tañedor datan de cuando alegraba la corte en el alcázar segoviano y en Sevilla, o de cuando asistió a la coronación de su señor en Zaragoza [64]. Desde los primeros años del reinado de Alfonso V hay ya poetas naturales de los estados aragoneses que componen a la manera y en la lengua de Castilla [65]. "Blanda lengua castellana" la llamaba Pedro de Santa Fe al oírla en labios de Sancha de Lubián [66]. Santa Fe, el poeta más allegado al rey Magnánimo antes de Carvajales, fué el gran difundidor del arte castellano en los nuevos dominios de los Trastámaras.

Cataluña: literatura y ambiente.

La estancia de Íñigo López en la corte de Alfonso V le dió ocasión para conocer horizontes literarios no atalayados desde Castilla. Extraño para un castellano hubo de ser el sentimiento de viva y directa continuidad que los poetas catalanes mantenían con los antiguos trovadores occitá-

---

64 *Ibíd.*, pág. 70.

65 Don Pedro de Urrea y Juan de Sessé, por ejemplo, *Ibíd.*, páginas 83-84. Pedro de Santa Fe componía ya en 1419 (pág. 72).

66 *Ibíd.*, 257.

nicos. El provenzal, más o menos puro, había seguido siendo la lengua poética del Levante peninsular en el siglo XIV y aun mediatizaba fuertemente la expresión catalana en verso durante la primera mitad del XV [67]. Géneros, metros y convencionalismos de contenido y forma pervivían con igual constancia desde dos centurias atrás. Los cancioneros de la época recogían, junto a obras de catalanes o valencianos contemporáneos, las de trovadores que habían florecido antaño al Norte y al Sur del Pirineo; versos de antiguos y modernos aparecían hermanados en artificiosos poemas con citas engastadas. No es probable que Santillana llegase a tener lectura extensa y precisa de los "lemosines": se refiere a ellos muy vagamente y declara no haber visto ninguna poesía de Arnaut Daniel, uno de los más famosos [68]. Sin embargo, es imposible que, habiendo estado en Cataluña, ignorase el legado provenzal. Hubo de conocerlo, siquiera fuese en muestras sueltas: algunas serranillas parecen exigirlo.

"Los catalanes, valencianos e aún algunos del reyno de Aragón fueron e son grandes oficiales desta arte", dice el Marqués treinta años más tarde, en el *Prohemio al Condestable de Portugal*. Respalda tal afirmación con los nombres de Guillén de Bergadán, Pau de Bellviure y, de tiempos más cercanos, Pere March, cuya poesía moral alaba. Y pasando a la actualidad, se ocupa de tres poetas que con él habían servido al rey don Alfonso: Jordi de Sant Jordi, Andreu Febrer y Ausiás March [69]. La calificación de "obras nobles" que da a las de Febrer conviene al tono de los poemas que éste había compuesto a fines del

---

67 Véase MARTÍN DE RIQUER, Apéndice III a su edición de las *Poesies* de Febrer (colección "Els Nostres Classics", 1951, págs. 140-160).

68 *Prohemio*, ed. Trend, págs. 8 y 9.

69 *Ibíd.*, págs. 10-12.

siglo XIV —cantos de cruzada, arcaizantes poesías de amor [70]—; en cambio Santillana sólo tenía noticias indirectas sobre la traducción de la *Divina Comedia,* acabada por Febrer en 1429, bastante después de volver don Íñigo a Castilla. Más explícito se manifiesta en el elogio de mosén Jordi, autor de "asaz fermosas cosas, las quales él mismo asonava, ca fué músico excellente"; mención especial le merecen la canción de opósitos "Tots jorns aprenc e desaprenc ensems" y la *Passión de amor.* De Ausiás March sólo dice que vivía aún y que era "omne de asaz elevado spíritu". Si esto parece corresponder a la atormentada grandeza de los *Cants d'Amor,* no demuestra conocimiento directo de ellos, que es improbable: Ausiás, de poca más edad que Íñigo López, debía tener obra escasa y en ciernes hacia 1418, cuando los dos se separaron; y no sabemos que siguieran comunicándose después.

El débito especial de Santillana con los poetas catalanes no parece haber sido grande: según veremos, recordó alguna vez pasajes de Jordi de Sant Jordi al componer sus propios versos; y poemas de citas como la *Passió d'Amor* debieron sugerirle la traza general de la *Querella* [71]. El ajuste de la canción castellana a un esquema idéntico al de la *dansa* catalana y provenzal había cundido ya entre los poetas de la generación anterior al nuestro, quienes también practicaban la repetición de versos del estribillo

---

[70] RIQUER, edic. cit., pág. 140.

[71] Trataremos de esto al analizar la *Querella* y los sonetos "Sitio de amor con grand artillería" y "Lexos de vos e çerca de cuydado". Más problemático es que en la *Defunsión de don Enrique de Villena* el verso 22 f, referido a la Parca, "nin cura de sabio mas que de prudente", suponga recuerdo de Pere March, según el cual la muerte "tan leu pren lo neci co'l senat" *(Les cobles de Jacme, Pere i Arnau March,* ed. A. Pagès, 1934, pág. 52).

al final de cada estrofa, como en la *dansa retronchada* [72]. Don Íñigo no tanteó otros géneros, estrofas ni metros catalanes; y aunque estudió a los preceptistas de lengua de oc, su interés por ellos no fué temprano: se despertó en años de plenitud, cuando el *Arte de trovar* de don Enrique de Villena (1433) le encaminó hacia Ramón Vidal de Besalú, Jofré de Foxá, Berenguer de Noya y las *Leys d'Amor*, alegados todos en el prólogo a los *Proverbios* (1437).

Queda ya dicho que desde el tiempo de Juan I de Aragón la influencia francesa era intensa en Cataluña. Probablemente sería en tierras de lengua catalana donde el joven copero de Alfonso V oyó por primera vez cantar baladas y rondeles de Machaut o de Granson; allí conocería las rigurosas normas que se había impuesto la lírica francesa, más exigente que ninguna otra "en el guardar del arte", y superior a las demás en la compenetración de música y poesía: "[Los franceses] ponen sones asy mismo a las sus obras e cántanlas por dulces e diversas maneras; e tanto han familiar, acepta e por manos la música, que paresce que entrellos hayan nascido aquellos grandes philósofos Orfeo, Pitágoras e Enpédocles, los quales ... non solamente las yras de los onbres, mas aún a las furias infernales con las sonoras melodías e dulces modulaciones de los sus cantos aplacavan" [73]. A pesar de tanta admiración y de la fuerte huella que la literatura y el gusto francés dejaron en su obra, Santillana no trató de importar los géneros líricos predilectos de Machaut y su escuela: se abstuvo, por ejemplo, de componer baladas y lays, a diferencia de lo que hacían algunos de sus contemporáneos catalanes. Cultivó, en cambio, el decir narrativo a la manera francesa, del que había muestras catalanas desde el

---

72 Véase antes, págs. 29 y 37, notas 45. 62 y 63.

73 *Prohemio*, ed. Trend, pág. 10.

último tercio del siglo anterior [74] y que Imperial había introducido en Castilla.

Por otra parte, Cataluña se había adelantado al resto de España en el interés por Petrarca y Boccaccio. Bernat Metge había traducido al catalán el *Valter e Griselda* de Petrarca (1388) y había incorporado a *Lo Somni* (1398) la sátira antifeminista de Boccaccio, combinándola con elementos procedentes de Virgilio y Ovidio. Un nuevo espíritu, anuncio del humanismo, apuntaba en los escritos de Metge y se revelaba también en traducciones de los clásicos grecolatinos, ya hechas directamente, ya a través del francés o del italiano. Mientras Juan Fernández de Heredia vertía al aragonés los discursos insertos en las historias de Tucídides, Fray Antonio Canals había puesto en catalán a Valerio Máximo y el *De providentia* de Séneca. Los traslados catalanes servían a veces de intermediarios para las versiones castellanas: así había ocurrido con algunas de Ayala y ocurriría con varias ordenadas más tarde por don Íñigo. Este alborear del humanismo en Cataluña hubo de influir en las aficiones de nuestro poeta como una primera orientación hacia la Italia del trescientos y hacia el mundo clásico [75].

* * *

Ahora podremos ver con más claridad el juego de confluencias literarias —muy complejo— que se da en la

---

[74] Así *La joyosa garda* y *El roser de vida-gaya* de Jacme March, compuestos de 1371 a 1374; el *Libre de Fortuna e Prudencia* de Bernat Metge (1381); la *Vesió en sompni* de Bernat de So (1382); la *Senyora de Valor* y la *Bella Venus* de Francesc de la Via (principios del siglo XV), etc.

[75] M. DE RIQUER, *Humanisme i decadencia*, Revista de Catalunya, IX, págs. 249-264; respuesta de J. RUBIÓ, *Ibid.*, págs. 481-482.

obra de Santillana; y podremos también esbozar cuál fué su aportación. La perenne frescura que tienen sus creaciones más lozanas se debe a la tradición popular española, felizmente unida al artificio sabio; en el caso de las serranillas encontraremos ecos de la pastorela ultrapirenaica. En la lírica de amor cortés don Íñigo enlaza con los trovadores gallego-castellanos, en especial con Macías y Villasandino. Recoge y desarrolla las innovaciones de Imperial: alegoría complicada, erudición, retórica, exotismo. Experimenta el doble influjo francés e italiano, recibidos en su juventud a través de Imperial y de los catalanes. Se desentiende de casi todas las cuestiones teológicas que atraían a los castellanos de la generación anterior, centrando su preocupación en el problema de la Fortuna y en la actitud del hombre fuerte frente a ella. Respondiendo a la corriente humanística que apuntaba en Cataluña, ahonda y amplía su conocimiento de la antigüedad, en un generoso esfuerzo por infundir espíritu clásico en el suyo de raigambre medieval. Sustituye la satisfecha ostentación del saber escolástico —grata a Ferrant Manuel de Lando o a los Martínez de Medina— por el afán de asimilarse las materias, y en lo posible las formas, del humanismo irradiado por Italia. Y si en su tensión ambiciosa hay momentos de presunción, domina ordinariamente en él la conciencia de las propias imperfecciones, más perceptibles aún ante la alteza del ideal propuesto.

III. LA LIRICA MENOR DE IÑIGO LOPEZ: SERRANILLAS, CANCIONES Y DECIRES

Los géneros.

CUANDO el Condestable don Pedro de Portugal pidió a Santillana la colección de sus decires y canciones, estos poemas constituían para el Marqués una etapa superada de su evolución artística. Ni los temas ni la elaboración le satisfacían ya: "estas obras —escribe—, o a lo menos las más dellas, no son de tales materias, ni asý bien formadas e artizadas que de memorable registro dignas parescan. Porque, señor, asý commo el Apóstol dize, *cum essem parvulus, cogitabam ut parvulus, loquebar ut parvulus*. Ca estas cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tienpo de la nueva hedad de juventud; es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar e con otros tales cortesanos exercicios. E asý, señor, muchas cosas plazen agora a vos que ya no plazen o no deven plazer a mi" [1]. En su edad madura el Marqués tenía un concepto de la poesía más elevado que el de la mera práctica cortesana;

---

1 *Prohemio,* Trend, pág. 3.

la gravedad conveniente al hombre provecto le hacía desdeñar aquellas producciones de época anterior, olvidando que les debía el nacimiento de su fama como poeta, e ignorando que algunas superaban en belleza a las composiciones doctrinales que escribió después.

Decires y canciones: la distinta finalidad de una y otra clase de poemas imponía diferencias estilísticas ya apreciables en el Cancionero de Baena y más en Santillana. Las canciones de don íñigo buscan la expresión del sentimiento en la forma más adecuada para que música y palabra se compenetren; su cualidad esencial es la gracia sencilla; y su recurso más frecuente, las reiteraciones de suave, pero penetrante efecto. En cambio los decires, donde la palabra ha de valerse por sí sola, ponen en juego cuanto ella puede aportar como elemento sonoro, conceptual e imaginativo, y como depositaria de una tradición culta: en los decires se condensan las aspiraciones de nuestro autor a un contenido y forma sabios. Por otra parte, la canción, puramente lírica y cortés, se diferencia de la serranilla, cantada también, pero narrativa y casi siempre dialogada, que guardaba perfume campestre hasta en las creaciones más exquisitas.

LAS SERRANILLAS

Precedentes de Santillana.

Gracias a Menéndez Pidal sabemos cuál fué el principio de las serranillas peninsulares[2]: cantares líricos

---

[2] *La primitiva poesía lírica española,* 1919 *(Estudios literarios,* Madrid, 1920, págs. 280-296). Véanse también Ferruccio Blasi, *La "serranilla" spagnuola,* Archivum Romanicum, XXV, 1941, págs. 86-139, y Le Gentil, *Op. cit.,* I, págs. 521-591, así como la réplica de Menéndez

muy breves cuyo asunto era el encuentro de un caminante con una bravía moza que le ayudaba a dar con el puerto en los vericuetos de una sierra. A veces el cantar se limitaba a una petición de auxilio, como en los recogidos por el Cancionero Musical o por Gil Vicente:

Paséisme ahora allá, serrana,
que no muera yo en esta montaña.

¿Por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?

A veces, con un principio de narración, la serrana aparecía asaltando al caminante en algún paraje montañoso. A tono con lo agreste de aquellas soledades, apresaba y desvalijaba al viajero antes de ofrecerle sus servicios:

Salteóme una serrana
juntico al pie de la cabaña.

A este germen hispano se añadió el influjo de la pastorela francesa y provenzal, con acción más desarrollada y mayor intervención del diálogo: el narrador de la pastorela, generalmente caballero, cuenta cómo encontró en su camino a una pastora, la requirió de amores y la consiguió o fué rechazado por ella. Este género ultrapirenaico entró en España muy pronto: desde el siglo XIII está representado en los cancioneros gallego-portugueses, con repulsa como desenlace (Johan Ayras de Santiago, don Dionís), o

---

Pidal a Blasi en *Sobre primitiva lírica española,* Cultura Neolatina, III, 1943, págs. 203-213. No es ocasión de discutir aquí las reservas de LE GENTIL (I, págs. 521-597, especialmente págs. 576 y sigs.) sobre la antigüedad de las canciones tradicionales relativas a la serrana salteadora, ni la hipótesis de que el tema tuviese origen paródico.

aceptando la pastora el amor del poeta, con quien decide ir de romería (Pero Amigo) ; otras veces el narrador no hace sino escuchar y reproducir las canciones de una o varias pastoras enamoradas (don Dionís, Ayras Nunes, don Joan d'Aboym, el juglar Lourenço), con lo que el poema, sin acción ni desenlace, se contenta con dar marco pastoril a la efusión lírica [3]. El Marqués de Santillana conoció sin duda estas pastorelas: a ellas se debe referir cuando describe el cancionero de su abuela doña Mencía, pues aunque habla de "serranas", las colecciones gallego-portuguesas conservadas sólo recogen una propiamente dicha, la que figura en una pregunta de Álvaro Affom:

Na terra de Cintra
a par d'esta serra,
vi ua serrana
que braadava guerra [4].

Pero todo lo que esta única serrana indígena podía ofrecer a Santillana figuraba también en las del Arcipreste de Hita, más cercanas a nuestro poeta. Y en cuanto a las pastorelas gallego-portuguesas, lo único peculiar en ellas, la melancolía, falta por completo en las serranillas de don íñigo.

No sabemos si la fusión de la serranilla peninsular con la pastorela exótica se dió por primera vez en las cánticas de Juan Ruiz, o si el Arcipreste contó con precursores españoles que hubiesen combinado ya los dos elementos. Tampoco sabemos si antes de él hubo en la Península quien diera carácter paródico a las composiciones, para lo que existían precedentes franceses y provenzales. Sea

---

[3] *Cancioneiro da Vaticana,* ed. Monaci, núms. 278, 454, 689, 867; *Das Liederbuch des K. Diniz,* ed. Lang, XXIII, LVII, LXX.

[4] *Cancioneiro da Vaticana,* núm. 410.

comoquiera, la huella del Arcipreste se hallaba fuertemente impresa en la tradición que legó a Íñigo López el gusto por las canciones de serrana.

Se trataba de una arraigada tradición familiar: Pero González de Mendoza, abuelo paterno de nuestro poeta, practicó, según éste, "una manera de dezir cantares así commo cénicos plautinos e terencianos, también en estrinbotes commo en serranas" [5]. La noticia no es fácil de interpretar. Acaso quiera decir sencillamente que no eran obras de ambiente señorial, sino villanesco: don Íñigo sólo conocía el teatro de Plauto y Terencio por referencias muy imprecisas; el que lo comparase con los villancicos y serranas de Pero González obedece probablemente a la definición etimológica —divulgada en las escuelas— según la cual *comedia* significaba 'canto de aldea', sin entender su índole dramática [6]. De las serranas compuestas por Pero González sólo nos ha llegado una estrofa, y otra de las que escribió su hijo don Diego Hurtado de Mendoza, el padre del Marqués [7]. Las dos se apartan de la idealizada pastorela provenzal y gallega, situándose en la línea realista de Juan Ruiz, aunque no hay en ellas caricatura, sino simple ironía. A pesar de su brevedad, esos dos fragmentos son de gran interés porque representan un primer paso en la dignificación del género. Los caballeros y refinados trovadores que lo cultivaron después obedecen a la tradición en una serie de rasgos que son comunes con la pastorela occitana y francesa, y a la vez con las cánticas de Juan Ruiz o de los Mendoza: así encuadran el escenario de la aventura con nombres geográfi-

---

5 *Prohemio,* ed. Trend, pág. 14.

6 Véase Edwin J. Webber, *Plautine and Terentian "Cantares" in Fourteenth-Century Spain,* Hispanic Review, 1950, XVIII, págs. 93-107.

7 *Cancionero de Baena,* núm. 252; *Cancionero de Palacio,* núm. 17.

cos de recio sabor; describen el pintoresco vestido de sus interlocutoras y aluden a usos y costumbres de la vida rústica; reflejan con indulgente humor la ingenuidad o la malicia aldeanas; y dan a menudo el nombre del pastor con quien habían rivalizado.

Serranillas en colaboración.

A veces la composición de una serranilla era un ejercicio cortesano de improvisación: la iniciaba un poeta con el estribillo y primera estrofa, fijando el metro y la combinación de rimas a que habían de ajustarse los continuadores, cada uno con una copla. Es probable que los fragmentos conservados de Pero González y don Diego Hurtado sean la parte que cupo a sus autores en serranillas hechas entre varios. Con toda seguridad obedecen a esa práctica dos composiciones fragmentarias de íñigo López que no han encontrado explicación adecuada hasta la publicación del Cancionero de Palacio por Francisca Vendrell de Millás. Como advierte la editora [8], la llamada serrana VII del Marqués se enlaza con un principio debido al Comendador de Segura, Rodrigo Manrique, que dice así:

De Lozoya a Navafría,
açerca de un colmenar
topé serrana que amar
todo hombre cobdiçia havría.

A la qual desque llegué,
pregunté si erâ casada.
Respondió: "No, en buena fe,
nin tanpoco desposada;

[8] Prólogo, págs. 30, 43 y 44.

que aun hoy en este día
mi padre lo va fablar
aquí çerca a un lugar
con fixo de Iohan García".

Entonces íñigo López toma la voz del caballero viandante y se opone al proyectado matrimonio:

Serrana, tal casamiento
no consiento que fagades,
car de vuestro perdimiento,
maguer no me conoçcades,
muy grant desplazer havría,
en vos ver enaxenar
en poder de quien mirar
nin tratar non vos sabría.

Por último, García de Pedraza llena la tercera estrofa aconsejando a la bella que no preste oídos a sus predecesores, pues él le buscará casamiento más seguro con otro pastor, hijo de Mingo Oveja [9].

La octava serranilla de Santillana ofrece una variante del mismo juego: no pide continuación, sino réplica contradictoria. Tras la localización del encuentro, los versos de alabanza a la vaquera constituyen un desafío poético:

si voluntat no m'enganya,
no vi otra más graçiosa:
si alguna desto s'ensanya,
lóela su enamorado.

En efecto, Gómez Carrillo de Acuña recoge el reto y sale a defender en una copla gemela la superior belleza de su dama [10].

---

9 *Cancionero de Palacio,* núms. 28-30.

10 *Ibid.,* núms. 220-221.

Pero de ordinario la serranilla era obra de un solo autor y servía para sazonar, de regreso en la corte, el relato de un viaje. Las de Santillana jalonan buena parte de su itinerario: las campañas de Ágreda (I y II, 1429) y Huelma (V, 1438), una convalecencia en tierras de Córdoba (VI, 1431), andanzas por sus dominios de Manzanares (IV), Liébana (IX, 1430) y Buitrago (III y VIII); y finalmente la jornada para recibir a la princesa doña Blanca en la frontera de Álava (X, 1440) [11]. La de rasgos más arcaicos, la IV, es probablemente la más antigua también;

---

11 Para estas fechas véanse MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, V, 1896, págs. XCVIII, XCIX y CIII, y JOSÉ TERRERO, *Paisajes y pastoras en las Serranillas del M. de Santillana*, Cuadernos de Literatura, VII, 1950, págs. 169-202. La serranilla IX, la de Bores, hubo de componerse en 1430, con ocasión de la visita que en mayo de aquel año hizo el poeta a las Asturias de Santillana (Ríos, pág. LI). Menéndez Pelayo, página XCVIII, fecha este viaje en 1434 por simple errata, ya que en la página XCIX escribe: "Al año siguiente (1431) ..."; el lapsus de Menéndez Pelayo se ha repetido en estudios posteriores. Terrero, pág. 201, sitúa en 1435 la III, la de Lozoyuela, lugar cercano a Buitrago, en cuyo castillo alojó don Íñigo a Juan II en aquel año; pero como era señor de Buitrago desde 1420 (Ríos, pág. XXXV) y residió allí largas temporadas (Terrero, pág. 179), no es preciso fijar en 1435 la composición de la graciosa poesía: tal vez fuese algo anterior. Las fragmentarias serranas VII y VIII parecen corresponder a 1433 o 1434: Gómez Carrillo de Acuña, el que responde a la VII, intervino en las justas organizadas por Íñigo López en Madrid el 28 de abril de 1433; era muy joven, pues se casó de veintidós años en 1434. En las justas de Valladolid, de las que era juez el señor de Buitrago (1434), tomaron parte Gómez Carrillo de Acuña y Rodrigo Manrique, ya entonces comendador de Segura (*Crónica del Halconero de Juan II*, ed. Juan de Mata Carriazo, páginas 148, 156, 157 y 164). Gómez Carrillo empieza a figurar en la *Crónica de Juan II* en 1431, con ocasión de la batalla de la Higueruela (Bibl. Aut. Esp., t. 68, pág. 498 *a*).

yo propondría como fecha la de 1423, año en que don Íñigo visitó el Real de Manzanares para tomar posesión de unas villas, aunque no le fué reconocida la propiedad del resto del señorío hasta mucho más tarde [12]. La protagonista del poema, Menga de Manzanares, guarda un valle enclavado en las estribaciones del Guadarrama y no deja el paso libre a quien no le satisfaga peaje: sólo exceptúa a un rústico, Pascual de Bustares. Al ver sin séquito al gran señor, Menga le exige el cinto si no quiere bregar con ella a brazo partido. Aceptada la lucha, la serrana cae a tierra "cerca de unos tomellares". La semejanza con las dos primeras cánticas del Arcipreste es muy estrecha: también la chata de Malagosto y Gadea de Riofrío asaltan al caminante y se le entregan después, disimulando su rendimiento con el pretexto de una lucha. Pero a diferencia de ellas, Menga de Manzanares es hermosa, atrae con su canto, y sus palabras no tienen rusticidad. No hay complacencia en procacidades. Y el paisaje está evocado con rasgos sobrios, pero suficientes: pinares, valles, matas de tomillo. Ya en esta primera serrana del Marqués, a pesar de su cercanía respecto a las de Juan Ruiz, nos hallamos en un clima estético distinto.

Las serranillas del Moncayo.

Las dos serranas del Moncayo (1429) marcan otra etapa en el proceso de ennoblecimiento. Sus lances de amor ocurren en una región que es escenario de guerra, terri-

---

12 En 1442, fecha que Terrero (págs. 181 y 201) asigna a la serranilla IV. Pero la presencia de don Íñigo en el Real de Manzanares en 1423 está asegurada por un acta que suscribió en Guadalix el 24 de julio (Ríos, pág. XL; F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, I, 1942, pág. 178, n. 3). Seguramente no sería la única vez

torio fronterizo entre Castilla y Aragón; esta circunstancia hace menos sorprendentes los asaltos y amenazas. En la serrana I es la muchacha —castellana, al parecer— quien se precipita sobre don Íñigo creyéndole un montero aragonés [13].

E vino a mí como rayo
diziendo: "Preso, montero".

Cuando el frontero de Ágreda se da a conocer, ella le brinda la parte que en su zurrón y en sus amores había tenido antes el ovejero Mingayo; la proposición es aceptada sin más comentario:

"Serrana, de tal ensayo",
le dixe, "soy plazentero".

En la serranilla II el ricohombre castellano trata de apresar a una aragonesa, que le mantiene a raya y le hace saber que está próxima a casarse. El dardo pedrero, el arma prehistórica que la varona de Malagosto había arrojado al Arcipreste, sirve a la moza de Añón para defender su entereza. Las heroínas pasan a ser *serranillas,* con un diminutivo donde la complacencia sensual está superada por la simpatía; y se les atribuyen virtudes enaltecedoras que hasta ahora sólo era costumbre reconocer en las damas a quienes se tributaba el servicio de amor:

---

que entrase en tierras del señorío antes de que terminasen los pleitos que sostuvo para conseguir la posesión; pero la fecha de 1423 conviene al mayor primitivismo de la serrana IV en comparación con las otras.

13 Por eso le dice después el caballero que él no es "del partido / dessos por quien vos lo avedes".

Serranillas de Moncayo,
Dios vos dé buen año entero,
ca de muy torpe lacayo
farïades cavallero.

Puesto que su belleza es, como la de las señoras, estímulo de superación, podrá ser cantada también con imágenes nacidas en la poesía cortés. Francisco Imperial, a orillas del Guadalquivir, había visto aparecer

a la muy fermosa *Estrella* Diana
qual *sale* por *mayo* al *alva* del día [14].

Íñigo López aplica el símil a la joven de Vozmediano:

Vi serrana sin argayo
andar al pie del otero,
más clara que *sale* en *mayo*
ell *alva,* nin su *luzero.*

Al acendramiento del contenido corresponde un mayor artificio métrico. La serrana IV y la fragmentaria VIII son las únicas que ligan cabeza y estrofas mediante vuelta de un solo verso. Las demás se atienen a la disposición más coherente, pero más difícil, de las *muwaššahas* árabes y de las *dansas* provenzales [15]. Aunque hemos visto ejemplos españoles de tal estructura desde la época alfonsí, el influjo provenzal, recibido probablemente a través de Cataluña [16], parece seguro en Íñigo López: al final de la *dansa* se añadía una *tornada* cuya forma y rimas habían de ser las mismas del estribillo o

---

14 *Cancionero de Baena,* núm. 231.

15 Véanse págs. 20, 29, 37 y 40.

16 Véase Amédée Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe,* 1936, págs. 133-134.

cabeza; pues bien, la serranilla I lleva por remate una tornada conforme a tal requisito.

¿Serranillas o pastorelas?

A pesar de la depuración que revelan, las dos serranillas del Moncayo conservan plenamente el recio sabor nativo, con sus protagonistas armadas, sus asaltos y forcejeos. La serrana III se sitúa en un nivel diferente, donde ya no hay violencia alguna. El ricohombre queda sorprendido ante la muchacha de Lozoyuela, apetecible como fruta temprana, pero dignamente altiva en su actitud:

—¿E soys vos villana?
—Si soy, cavallero.
Si por mí lo avedes
dezid qué queredes:
fablad verdadero.

Como para él hermosura y discreción eran inseparables de la nobleza, reconoce también esta cualidad en la bella que, sin avergonzarse de su origen humilde, se adelanta con respetuosa firmeza a las posibles insinuaciones del señor. La ausencia de desenlace da más relieve al final admirativo:

Juro por Santana
que non soys villana.

En vez del octosílabo, empleado en las serranas de Manzanares y del Moncayo, el poeta se vale aquí del hexasílabo, también tradicional en el género, pues ya aparece en el fragmento del Cancionero de la Vaticana, en la cuarta cántica de Juan Ruiz y en la serrana de la Zarzuela,

anterior a 1420 [17]. La brevedad del metro y la mayor frecuencia de las rimas dan al poema una graciosa movilidad de scherzo, con la que sólo compiten otras dos serranillas de igual ritmo, la VI (1431) y la IX (1430).

En ellas se atenúan mucho los elementos diferencialmente españoles. Ni siquiera se llama serranas a la mozuela de Bores ni a la vaquera de la Finojosa. Afirmó Ticknor [18], y se repitió después durante algún tiempo, que las serranillas de Santillana, especialmente la de la Finojosa, tenían por modelo pastorelas de Guiraut Riquier como la también hexasilábica que empieza

Gaya pastorelha
Trobey l'autre día
En una ribeira...

En realidad las coincidencias se limitan al verso empleado, que, según hemos visto, contaba con antecedentes hispanos; a rasgos que eran habituales en los dos géneros, por lo menos desde Juan Ruiz; y a algo nuevo en Castilla, el convencionalismo idealizador. En este último aspecto es muy probable que hubiera una influencia francesa o provenzal difusa, que convirtió en verdaderas pastorelas las dos más refinadas serranillas del señor de Buitrago. En ellas se conservan las precisiones geográficas, pero se elude la descripción del vestido rústico: es que los nombres de Bores, Espinama o el puerto Calatraveño servían para llevar la imaginación fuera del ambiente cortesano [19]; pero el pintoresquismo localista de los ata-

17 R. Menéndez Pidal, *Serranilla de la Zarzuela,* 1905 (en *Poesía árabe y poesía europea,* Col. Austral, 1941, pág. 131).

18 *History of Spanish Literature,* I, 1849, pág. 372.

19 Sobre la toponimia de la serranilla de Bores, véase José María de Cossío, *Geografía de una serranilla del M. de S.,* Correo Erudito, II, 1941, págs. 52-3.

víos habría sujetado excesivamente al plano de lo real las estilizadas figuras de las pastoras. La actitud del caballero ha cambiado también: es cierto que había atribuído a las rapazas del Moncayo capacidad de dignificar al enamorado, y que había reconocido en la de Lozoyuela cualidades que la colocaban por encima de su estado social; pero había tratado a unas y otra con la misma superioridad condescendiente que a Menga de Manzanares. Ahora se dirige a la de Bores con la reverencia debida a una gran dama:

"Señora".
le dixe, "en verdad,
la vuestra beldad
saldrá desd'agora
d'entre estos alcores,
pues meresçe fama
de grandes loores..."

... "Mandar me podedes
como a servidor..."

La negativa de la vaquera de la Finojosa es una repulsa discreta; el logro de la de Bores, una avenencia "sin fazer excesso". El paisaje se hace también más convencional: los valles de las ásperas sierras hispanas son reemplazados por el vergel de la tradición literaria. Las flores de Liébana encubren el goce de los enamorados y la meseta de los Pedroches cordobeses se esmalta de rosas, la flor simbólica, preferida por señores y poetas. En tales escenarios no extraña el recuerdo de pretéritas cuitas de amor, aludidas con los tópicos consagrados:

Cuydé que olvidado
Amor me tenía,
como quien se avía
grand tiempo dexado

de tales dolores
que más que la llama
queman amadores...

Tampoco sorprende la contraposición entre corte y aldea, ni la ficción de que el noble esté dispuesto a hacerse pastor, prefiriendo el bramido de los toros al canto de los ruiseñores. Por ese camino se llegará, andando el tiempo, a *El villano en su rincón* y a la pastoral de Versalles. La invasión de elementos corteses se revela también en un nuevo artificio externo: en la serranilla de la Finojosa la vuelta de cada estrofa nó sólo reproduce la estructura y rimas del estribillo, sino que repite el último verso de éste, según costumbre que estaba propagándose entonces en la canción áulica [20].

La serranilla pierde su fuerte carácter primero, pero se convierte en fina expresión del sueño pastoril; ilusión de belleza, de vida sencilla y blandos amores envueltos en una cósmica sonrisa primaveral:

Non creo las rosas
de la primavera
sean tan fermosas
nin de tal manera...

Una serranilla fronteriza y otra de recapitulación.

La transformación abre un camino nuevo, pero no cierra los anteriores. Cuando no sea posible refugiarse en el idilio, la canción de serrana reaparecerá con muchos rasgos de su antigua fisonomía. Así ocurre en la V,

---

20 Véase pág. 37.

compuesta cuando el señor de la Vega combatía la fortaleza musulmana de Huelma. El ambiente está determinado por la situación guerrera: hay peligro de incursiones moras, y la iniciativa frente a ellas no está reservada sólo a los hidalgos; también los rústicos intervienen por su cuenta cuando es necesario:

ca Miguel de Jamilena
con los de Pegalajar
son passados a atajar...

Este aspecto popular de las guerras granadinas rara vez se refleja en las crónicas: es que a éstas les preocupan sólo las hazañas nobiliarias, cuyos protagonistas son los "caballeros famosos" de que hablará Jorge Manrique. Ligado por las circunstancias, don íñigo aprovecha las posibilidades que se le brindan, componiendo la serrana de más intenso color local. En ninguna hay tantos topónimos, sin duda por las evocadoras resonancias fronterizas que poseían *Canena, Bedmar, Valdepurchena* y similares. En la flora, allozos y olivares en época del vareo. "El poeta —dice José Terrero— capta dos notas esenciales de la comarca: la trashumancia y la recolección de la aceituna, la mayor riqueza agrícola de la región" [21]. No se omiten el pellote negro y las tocas blancas que viste la serrana "a fuer dell Andaluzía", ni su calzado de alcorques. Ahora bien: a pesar del marco realista, cabe estilizar la conducta humana, y es lo que hace aquí el autor. El caballero, en actitud protectora, ofrece su compañía a la muchacha; pero la fidelidad a su dama le inmuniza contra enamoramientos:

---

[21] Art. cit., pág. 187.

Si mi voluntat agena
non fuera en mejor lugar,
non me pudiera escusar
de ser preso en su cadena.

Y si la proposición no inspira confianza a la serrana, ésta sabe rehusarla con irónica urbanidad:

Non curedes,
señor, de mi compañía;
pero graçias e merçedes
a vuestra grand cortesía...

En el mismo tono se mantiene la serrana X (1440), al parecer la última de don Íñigo. No hay diálogo ni acción: tras localizar el encuentro con la "moça lepuzcana", se describe su vestido y se pondera su belleza. Como términos de comparación menos altos, el poeta enumera a las serranas que había celebrado antes: las del Moncayo, la de Bores, la de Bedmar, una Illana no identificada; y termina proclamando, con una salvedad cortés,

que tan loçana,
aprés la señora mía.
non vi donna nin serrana.

El ciclo de las serranillas.

Un tema fijo y una situación que, en lo fundamental, es siempre la misma, se desarrollan con gran riqueza de variaciones en las serranillas de Íñigo López. Logro, repulsa o final trunco se dan en condiciones y circunstancias diversas cada vez que aparecen. Así, cuando la diferencia no está en el desenlace, surge en las actitudes de los personajes, en el ambiente que los rodea, en el plano poético ele-

gido: la aventura con la mozuela de Bores diverge mucho de la que tiene como protagonista a Menga de Manzanares, y ambas se apartan de la primera situada en el Moncayo, aunque las tres acaben con la entrega de la serrana. De igual modo, la brusca negativa dada por la aragonesa de Trasmoz dista de la burlona cortesía con que se evaden la vaquera de la Finojosa y la aldeana de Bedmar. El poeta sale airoso en la difícil prueba de no repetirse.

Las serranillas de Santillana muestran una evolución de líneas bien claras. Partiendo del tema y versificación heredados, el poeta los somete a una transformación gradual: pronto suprime los rasgos más crudos y eleva estéticamente a sus heroínas. Redime la sensualidad a fuerza de poesía o ennoblece los comportamientos, ya sea mediante la resistencia de las serranas, ya con la propia fidelidad a la señora ausente. Al mismo tiempo la combinación estrófica se modifica, sujetándose a una disciplina más rigurosa. Las serranillas VI y IX marcan una pasajera desviación hacia la ilusión bucólica; pero, sujetas por los nombres de lugar, no llegan a evadirse hasta la utopía. Como dijo Cirot [22], los diez poemas constituyen en su conjunto una geografía poética de Castilla, vista en la variedad de sus topónimos, paisajes, ambientes e indumentaria femenina. Junto a las notas procedentes de la convención cortés nunca falta el rasgo donde se transparenta una realidad directamente percibida: si la escena se sitúa a veces en el vergel consagrado por la tradición literaria refinada —verdes praderías o riberas de una fontana—, se menciona también la fragosidad de los puertos, y las rosas alternan con el humilde tomillo de fuerte aroma en la cercanía de alcores donde se oye el bra-

---

[22] *La topographie amoreuse du Marquis de Santillane,* Bulletin Hispanique, XXXVII, 1935, págs. 392-5.

mar de las reses. Don Íñigo convirtió a la serranilla en poesía hidalga, pero de solar conocido. Y, sobre todo, hizo de ella un prodigio de gracia inimitable que acierta a apresar la realidad vista y la belleza soñada, envolviéndolas en una sonrisa maliciosamente insinuadora.

Una serrana y un villancico para nobles señoras.

Años después [23] de haber cerrado la serie de sus serranillas con la recapitulación hecha en la de Álava, don Íñigo escribe otra de carácter y propósitos muy distintos: el "cantar que fizo ... a sus fijas loando la su fermosura". Por su contenido esta composición recuerda algunos decires de Imperial, o el de Santillana "En mirando una ribera": encuentro con señoras ricamente vestidas, admiración de su belleza, y cambio de cortesías:

Los finojos he fincado
según es acostumbrado

---

23 Los poemas de Santillana a sus hijas no parecen haberse compuesto antes de 1444 o 1445. De las tres hijas legítimas del Marqués, la mayor, doña Leonor de la Vega, apenas tenía once años en 1433, cuando se desposó con don Gastón de la Cerda. Las otras dos, doña Mencía y doña María de Mendoza, no habían nacido aún en 1428 (Ríos, págs. XLV, nota, y XLI). De otra doña Leonor, habida fuera del matrimonio, sólo se sabe que vivía en un monasterio en 1455 (véase luego, pág. 76); ésta debe ser la cuarta hermana del Gran Cardenal Mendoza a que se refiere Francisco de Medina (Menéndez Pidal, Bulletin Hispanique, X, 1908, pág. 409, nota). Las dos celebradas en el "cantar" o serranilla cortesana son probablemente doña Mencía y doña María, aun sin casar ("doncellas", dice el verso 12). A las señoras del Villancico no se las llama doncellas, sino damas, señal de que alguna por lo menos estaba casada: debe tratarse de las tres hijas legítimas, con motivo de alguna visita que doña Leonor de la Vega hiciese después de su matrimonio a la casa paterna.

a dueñas de gran altura:
ellas, por la su mesura,
en los pies m'an levantado.

Pero la estructura formal no es la de un decir, sino la de una canción con vuelta, como las serranillas anteriores. No se habla de ellas, pero están aludidas implícitamente en los versos primeros:

Dos serranas he trobado
al pie de áspera montaña,
según es su gesto e maña
non vezadas de ganado.

El poeta que ha celebrado otras veces a serranas y vaqueras va a cantar en igual forma la hermosura y cortesía de dos nobles doncellas. El nombre de "serranas" y lo abrupto del paisaje realzan por contraste la riqueza de indumentaria y joyas. No, no están acostumbradas a quehaceres pastoriles estas damiselas que evitan la incomodidad del suelo sentándose sobre alfombras, y cuyos dedos de uñas argentadas acarician perrillos blanchetes. El Marqués describe minuciosamente las ropas de aceytuní con hilos de oro, las lujosas pieles —"peñas grisas"— o el deslumbrador conjunto de piedras y metales preciosos:

... rrubíes e margaridas,
çafires e dïamantes,
axorcas ricas, sonantes,
todas de oro labrado.

También se complace en pintar con detalle la belleza de rostros y cuerpos. Si hoy nos sorprende verle ponderar como "pumas de paraíso" los pechos juveniles de sus hijas, debemos recordar que alabanzas semejantes abunda-

ban en la tradición literaria del retrato femenino sin parecer ofensivas al pudor [24].

Poema quintaesenciado y artificial, no muestra, sin embargo, elaboración primorosa. A diferencia de casi todas las serranillas del autor, no se ajusta a la más exigente estructura estrófica de la *dansa* y de la *muwaššaha,* sino a la más laxa con vuelta de un solo verso. Hay algún descuido en las rimas y alguna estrofa con más versos que las demás. Todo parece denunciar que el Marqués dió poca importancia a este poema circunstancial, destinado a la intimidad familiar: lo dejó sin retocar en su redacción primera; y no lo recogieron después los principales manuscritos que coleccionaron sus obras [25].

Ninguno de ellos contiene tampoco el "Villancico que hizo el Marqués de Santillana a tres hijas suyas", como se titula en el *Espejo de enamorados* (h. 1535-1540) y en un pliego suelto de romances impreso también en el siglo XVI [26]. Ya el nombre mismo de *villancico* presenta un pro-

---

24 Véase MARÍA ROSA LIDA, *Notas para la interpretación, influencia, fuentes y textos del "Libro de Buen Amor"*, Rev. de Filol. Hisp., II, 1940, págs. 122 y sigs. Recuérdese un siglo después, el célebre soneto de Ronsard "Marie vous avez la joue aussi vermeille...".

25 Uno parece ser el Cancionero de sus propias obras enviado por el Marqués a Gómez Manrique (Ríos, pág. CLIX). Menéndez Pidal encontró el "cantar" en otro cancionero que contiene obras de estos dos autores y de Juan de Mena, y dió a conocer su hallazgo en el Bulletin Hispanique, X, 1908 *(A propósito de la "Bibliothèque du M. de S." por Mario Schiff,* págs. 407-410). Parte de ese artículo está incluído en el volumen *Poesía árabe y poesía europea,* Colección Austral, 1941, páginas 93-102, con el título de *Poesías inéditas del M. de S.*

26 *Espejo de enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores* (S. l. ni a. Reimpreso con un estudio preliminar de ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, Valencia, Edit. Castalia,

blema difícil, pues de ordinario se aplicaba al conjunto formado por un estribillo con su glosa en estrofas zejelescas; el estribillo, punto de partida de la composición, era el villancico propiamente dicho. Ahora bien, el poema atribuído a Santillana, anterior a todos los otros que recibieron igual nombre, no responde a esta conformación. Si tuviéramos seguridad de que su autor lo llamó así, podríamos pensar que la palabra tuvo primeramente un significado amplio, dentro del cual entraban poesías de diversa índole con tal que se inspirasen en villancicos o estribillos populares [27]. Pero también cabe en lo posible que la denominación no se deba al poeta, sino al colector del *Espejo de enamorados* o al de algún desconocido manuscrito intermedio: tal vez fuesen ellos quienes, desconcertados ante una obra que no encajaba en ninguno de los géneros más frecuentes, la clasificaran en el que, como ella, utilizaba elementos líricos de tradición popular.

Cuestión más grave es la atribución. El *Espejo de enamorados* y el pliego suelto se atuvieron probablemente a los datos del códice o códices hoy perdidos que acabamos de suponer [28]. El Marqués no parece haberse preocu-

---

1951). En el pliego suelto, "Villancico hecho por el Marqués de Santillana a unas tres hijas suyas"; véanse FERDINAND WOLF, *Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blätlern auf der Universitäts-Bibliolhek zu Prag,* Wien, 1850, págs. 116-117; y R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Los cancionerillos de Praga,* Revue Hispanique, 1924, LXI, págs. 311 y 422; Ríos, págs. 461-462, pretendió restaurar el lenguaje primitivo del poema, sustituyendo con formas arcaizantes las que juzgó modernizadas en el pliego suelto.

[27] LE GENTIL, II, págs. 246 y sigs.

[28] Hay que pensar en dos fuentes distintas: las contrapuestas variantes del *Espejo* y del pliego suelto impiden admitir que una versión proceda simplemente de la otra; hubo, por lo menos, interferencia de un texto más. Dos lecturas del *Espejo*, ajenas al pliego, aparecen en el Cancionero de Palacio ("La niña que *los* amores ha"; "Dex*aldo* al vi-

pado mucho por la suerte de bastantes composiciones menores suyas: ya hemos visto que la otra dedicada a sus hijas no halló acogida en sus cancioneros particulares; igual ocurre con otros poemas breves que sólo se encuentran en cancioneros colectivos como el Stúñiga o el de Palacio. En este último figura el Villancico, pero con buen número de variantes y encabezado como "otro dezir de Suero de Ribera" [29]; tengo noticia de que un manuscrito inédito lo da también como del mismo trovador [30]. A reserva, pues, de las razones que en adelante puedan apoyar la paternidad de Suero de Ribera, diré que la del Cancionero de Palacio no es muy de fiar: se trata de una colección en la que abundan las atribuciones equivocadas. En el caso de Suero de Ribera ofrece por lo menos un error y una contradicción: el primer decir que da por suyo, *Por una floresta oscura,* había aparecido veinte años antes como obra deVillasandino en el Cancionero de Baena, con mención muy precisa de las circunstancias en que fué compuesto [31]; otro poema está repetido, a nombre de Suero de Ribera la primera vez y la segunda al de "Ényego Lopeç, senyor de Buytrago" [32]. Por lo tanto, no hay motivo para creer que el testimonio del Cancionero de Palacio, aunque anterior, valga más que el del *Espejo de enamorados* y el pliego suelto. Por ahora la balanza se inclina a favor de Santillana si entran en consideración varias razones internas: su *Querella de amor* ofrece la misma alternancia de octavas narrativas y canciones líricas que el Villancico; hay precedentes claros de éste en la

llano pene"); igual ocurre con una del pliego extraña al *Espejo* ("que yo bien se lo *entendi*").

29 *Cancionero de Palacio,* 85.°

30 Así me lo indica verbalmente Eugenio Asensio.

31 *Cancionero de Palacio,* 79.°; *Cac. de Baena,* 41.°

32 *Canc. de Palacio,* 67.° y 184.°

poesía gallego-portuguesa de los siglos XIII y XIV, bien conocida por don Íñigo; como después veremos, el Villancico parece recordar un poema de Imperial que Santillana tuvo en cuenta para la *Visión;* restituído a Villasandino el decir *Por una floresta oscura,* las poesías de Suero de Ribera no cuentan con nada semejante al Villancico; el engaste de estribillos tradicionales en un poema aristocrático responde a la amorosa dignificación de lo popular de que son muestra las serranillas y más tarde los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego:* nada análogo hay en Ribera; y por último, el Villancico tiene innegables puntos de contacto con el otro cantar del Marqués a sus hijas: de nuevo finge el autor sentir y actuar como galán ante ellas; de nuevo nos presenta una escena señorial y refinada. "Doncellas de estado" eran las de la serranilla cortesana; "señoras de estado" se llaman unas a otras las del Villancico.

El poema nos lleva a la habitual "floresta / de lindas flores e rosas", donde sitúan su acción tantas ficciones del medievo. El poeta ve a tres damas que dialogan y cantan acerca de sus amores; para contemplarlas más a satisfacción, se oculta entre los arbustos, permaneciendo allí por temor de perturbar su canto. Cada una de las damas ha tomado como cifra de su estado de ánimo un viejo estribillo popular. Quejas por la vigilancia que estorba la relación entre los enamorados:

Aguardan a mí:
nunca tales guardas vi.

El insomnio acarreado por la pasión:

La niña que amores ha,
sola ¿cómo dormirá?

Y la represalia contra el galán infiel:

Dexad al villano pene:
véngueme Dios dele.

Al oír que las damas tienen otro amor, el poeta sale de la espesura "desconsolado, / como hombre sin abrigo", e invitado por ellas a cantar, acude también a un estribillo antiguo [33]:

Sospirando yva la niña
y no por mí,
que yo bien se lo entendí.

Menéndez Pidal ha establecido magistralmente cuáles fueron los antecesores y descendencia de estos cantarcillos en la tradición popular [34]. Menos claras están las cosas por lo que se refiere a los precedentes que la composición entera tenía en la poesía cortesana. Lugar común de ésta era el encuentro del poeta con gentiles personajes femeninos en un vergel convencional; frecuente era también que el narrador, para ver o escuchar, se escondiera entre el boscaje. Unidos o no, los dos rasgos aparecen repetidamente a ambos lados del Pirineo: Seronde [35] citó parale-

---

33 Tanto el *Espejo* y el pliego suelto como el *Cancionero de Palacio* terminan la última octava con un verso inexplicablemente suprimido por Ríos y ediciones posteriores. La estrofa completa acaba así (dejando a un lado variantes de poco valor y erratas):

Ellas dixeron: "Amigo,
non soys vos el que buscamos;
mas cantad, pues que cantamos".
Dixe este cantar antiguo:
"Sospirando yva la niña", etc.

La pronunciación, claro está, sería *antigo,* rima perfecta para *amigo.*

34 *Estudios literarios,* 1920, págs. 317-319.

35 Romanic Review, VI, 1915, pág. 74.

los de Machaut y Chartier para los versos "yo cobríme con las ramas, / metíme so la verdura"; pero también los hay en Francisco Imperial, como luego veremos. Joseph G. Fucilla [36] cree encontrar relación entre el Villancico y el siguiene soneto de Boccaccio:

Intorn'ad una fonte, in un pratello
Di verdi erbette pieno e di bei fiori,
Sedean tre angiolette, i loro amori
Forse narrando, e a ciascuna'l bello
Viso adombrava un verde ramicello
Ch'i capei d'or cingea, al qual di fuori
E dentro insieme i due vaghi colori
Avolgeva un soave venticello.
E dopo alquanto l'una alle due disse,
Com'io udì —Deh, se per avventura
Di ciascuna l'amante or qui venisse,
Fuggiremo noi quinci per paura?—
A cui le due risposer: —Chi fuggisse,
Poco savia saria co'tal ventura!—

Veamos las analogías señaladas por Fucilla: [1] la acción de los dos poemas tiene lugar en un florido prado; [2] en ambos intervienen tres hermosas damas que [3] hablan o cantan de amores; y [4] en ambos hay un testigo curioso, que es el autor. Pero las poesías medievales que reúnen los puntos [1] y [4] son casi tantas como los estudiantes vestidos de negro en la Salamanca de antaño; en el [3] no hay semejanza completa, puesto que unas jóvenes conversan y otras cantan; y la coincidencia en el [2] (el ser tres las damas o doncellas) no basta para asegurar relación precisa. Menos aún si se tiene en cuenta que en el soneto de Boccaccio faltan rasgos capitales

---

[36] *Santillana's Villancico and a Boccaccio Sonnet,* Modern Language Notes, LXVI, 1951, págs. 167-168.

del Villancico, a saber: (a) que cada personaje tenga una actitud distinta, y (b) que la simbolice en una canción breve de tradición popular; (c) que el poeta se esconda en la espesura; (d) esté afectado de manera personal y directa por lo que cantan las damas, y (e) no se limite a presenciar y oír, sino que salga de su escondite y cante a su vez. Por otra parte, en el Villancico faltan detalles característicos del soneto de Boccaccio: (α) las coronas de verde follaje sobre los cabellos de oro; (β) el soplo del viento y su efectos; y (γ) la malicia de la pregunta y respuesta finales. En suma, nada prueba la influencia de Boccaccio sobre el Villancico. Tampoco es necesario suponerle deudas con el *Guillaume de Dôle*[37], lejano *roman* francés del siglo XIII, cuyos personajes expresan sus sentimientos respectivos mediante canciones populares de amor.

Los antecedentes más probablemente recordados en el Villancico quedan dentro de la literatura peninsular. Villasandino e Imperial ofrecen cuadros emparentados con la escena general de nuestro poema: damas en un vergel y, mirándolas o escuchando oculto, el poeta. Los dos insisten en la honestidad, mesura y cortesía de actitudes y palabras; en Villasandino, además, hay intervención de la música, y una decepción final para el autor[38]. En cuanto a la inserción de cancioncillas populares en la trama del relato, era cosa frecuente en las pastorelas, tanto de lengua de oïl como gallego-portuguesas[39]. La muy delicada *Oi og'eu ũa pastor cantar* del compostelano Ayras Nunes

---

37 Las supone LEO SPITZER, *The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories*, Comparative Literature, IV, 1952, pág. 14, nota.

38 *Canc. de Baena*, 41.° y 242.° El 41.° es el poema de Villasandino que el Cancionero de Palacio atribuye, igual que el Villancico, a Suero de Ribera; el 242.° es el decir de Imperial recordado por Santillana en la *Visión*.

39 LE GENTIL, I, págs. 536-539.

recoge hasta cuatro fragmentos de canciones de amigo distribuídos a continuación de cada estrofa narrativa, y todos puestos en boca de una sola pastora lastimada. Uno de los fragmentos anticipa el tema y hasta las palabras del segundo cantar del Villancico:

Quen amores a
¿cómo dormirá?
¡ai bela frol! [40]

En la pastorela de don Joham D'Aboym *Cavalgava n'outro dia* dos muchachas dialogan cantando; una se cree tracionada por su galán y amonesta

Nunca molher crea por amigo,
poys ss'o meu foy e non falou migo.

La otra, consolándola con el presagio de una futura reconciliación, propone cantar juntas el deseado retorno del ausente:

¡Deus, ora vehesse o meu amigo
e avería gram prazer migo! [41]

Es muy probable que las dos pastorelas figurasen en el cancionero que poseyó doña Mencía de Cisneros y estuvieran impresas en la memoria de Santillana con la tenacidad de una bien amada lectura infantil. De ellas procede, en mi opinión, la alternancia de narración y canciones tradicionales, aplicada en el Villancico al cuadro señorial del encuentro con damas en una floresta. Los cantarcillos ponen la gracia de su ingenuidad sin romper el estilizado comedimiento de la escena. Hasta el más des-

[40] *Canc. Vaticana*, 454.º
[41] *Ibíd.*, 278.º

envuelto es cantado "con muy honesta mesura". Se hace hincapié en el ajuste y armonía de las voces. Gracias al poder unificador de la música la contraposición de actitudes no da lugar a un debate. El Villancico no es una sucesión de monodias antitéticas: cada una de las damas inicia un tema ("començó la una dellas"; "començó de sospirar / e dezir este cantar"); pero las demás la acompañan entrando en los momentos debidos ("con ordenança / cantavan tan consonante"). Lo ha observado finamente Leo Spitzer, que añade: "Mediante los cantos polifónicos ... es como las distintas emociones se funden, templan y subliman... El efecto final del 'concierto a cuatro voces' es el del amor templado por la melancolía... Así los estribillos populares, destinados a expresar el sencillo sentir espontáneo, han sido elevados por Santillana al plano de un arte sutil, reflexivo" [42]. Igual que en las serranillas, el poeta acertó a fundir la lozanía de la tradición popular con la elegante compostura de la mejor tradición áulica.

CANCIONES Y DECIRES

Amor y loores.

En el Cancionero de Baena las alabanzas a las damas y los poemas de amor apenas se diferenciaban en su contenido y en su forma. Por igual los abarcaba una fórmula muy repetida en los epígrafes: "Esta cantiga dizen que fizo el dicho Alfonso Alvarez por amor e loores de la Rreyna de Navarra"; "Este dezir fizo e ordenó el dicho maes-

---

42 *Loc. cit.* Traduzco del texto inglés.

tro Fray Diego por amor e loores de una donzella que era muy fermosa e muy resplandeçiente, de la cual era muy enamorado" [43]. Todo homenaje a la belleza femenil exigía un tributo de amor, real o fingido. Por eso Villasandino se presentaba como lacerado amador de princesas o concubinas regias. Entrado el siglo XV no faltan supervivencias de esta galantería equívoca; pero en general se tiende a evitar que las poesías amatorias puedan confundirse en contenido y expresión con las de mera alabanza. Cuando en 1435 o 1436 íñigo López dedica unas estrofas a doña Juana de Urgel, antepone las cualidades de su amada a las de la señora que encomia:

Después de la más çercana
a la fama en fermosura,
qu'es más divina que humana,
visto su gesto y figura,
vos, señora doña Johana,
soys la más gentil criatura
de quantas actor explana,
nin poeta, en escriptura.

Y a continuación declara paladinamente:

Non se piensen, ni pensedes,
que vos fablo por amores...

Los padecimientos de amor que sufre no han sido causados por la bella catalana. Bien es verdad que ésta acababa de casarse con el conde de Foix, ya viejo, lo que imponía cierta circunspección en las alabanzas [44]. Pero tam-

---

43 *Canc. de Baena,* 25.°, 505.°, etc.

44 M. OLIVAR, *Documents,* pág. 110, nota; F. CARRERAS Y CANDI, *Dos mujeres célebres de la Casa de Urgell,* Bol. de la Real Academia de Bellas Letras de Barcelona, 1929-30, pág. 230.

poco hay fingimiento de amores en la canción que el señor de la Vega compuso al recibir en la frontera a la princesa doña Blanca de Navarra [45]; ni en la canción y decir destinados a la segunda mujer del rey don Juan de Castilla, doña Isabel de Portugal, donde asoman preocupaciones de moralista:

> Dios vos faga virtuosa,
> Reyna bienaventurada,
> quanto vos fizo fermosa [46].

El poeta cumplimenta a nobles señoras sin hacerse pasar por su enamorado. Este respeto a la autonomía del mundo afectivo es un signo de los tiempos, aparte de responder a la situación social del loador. La convención a que Villasandino había obedecido sesenta años atrás pudo sobrevivir en algún trovador acogido a la protección de la corte [47]; pero era inaceptable para los altos caballeros que intervenían en el "Passo honroso" o participaban de su espíritu.

Fondo autobiográfico.

A diferencia de las serranillas, las canciones y decires amatorios de Santillana no dan asidero para una ordenación cronológica. Conocemos en gran parte los viajes y campañas del Marqués, pero no las intimidades de su vida sentimental. Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo la

---

45 Canción "Quanto más vos mirarán" (Ríos, pág. 447; FOULCHÉ-DELBOSC, *Canc. Castellano*, 241.°).

46 "Canción a la señora Reyna" y decir "Caliope se levante".

47 Por ejemplo, Pedro de Santa Fe: véanse las composiciones 255, 257 y 314 del *Cancionero de Palacio*.

presentaron como ejemplarmente encauzada en el matrimonio [48]; pero Hernando del Pulgar, tan remiso en contar flaquezas de sus claros varones, no oculta que Santillana "toviese algunas tentaciones de las que esta nuestra carne suele dar ..., e que algunas vezes fuese vencido, quier de ira, quier de luxuria" [49]. En uno de tales vencimientos hubo de ser engendrada aquella doña Leonor, monja, que menciona don Íñigo en un codicilo de 1455 aparte de sus hijos legítimos [50]. Fuera de estas noticias los datos son escasísimos: en los poemas se elude toda referencia indiscreta a personas y circunstancias. Sólo nos dicen que en 1435 o 1436 el poeta sentía aflicciones de amor capaces de inspirar lástima [51]; que en 1438 y en 1440 la fidelidad a su dama le hacía resistir el atractivo de hermosas lugareñas [52]; y que más tarde al parecer, acaso hacia 1444, su amada se encontraba a orillas del Guadalquivir, no a las del Tajo como otras veces [53]. Quizá se relacione esto con el epígrafe que el decir *Gentil dama, tal paresçe* lleva en uno de los manuscritos: "El Marqués de Santillana a una donzella que partió de Toledo" [54]. Aunque las fórmulas usadas para la expresión del amor cortés poeticen a veces el afecto conyugal [55], en el caso de nuestro autor parecen reflejar, al menos en parte, devaneos extraños al matrimonio.

---

48 Ríos, pág. XXX; MENÉNDEZ PELAYO, pág. CIX.

49 Edic. de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, t. 49, página 46.

50 Véase FRANCISCO LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, I, 1942, págs. 247-248 y 329.

51 Loor a doña Johana de Urgel, estr. 3.

52 Serranillas V y X.

53 Soneto "Lexos de vos e çerca de cuydado".

54 WITTSTEIN, Revue Hispanique, XVI, 1907, pág. 314.

55 Véase OTIS H. GREEN, *Courtly Love in Spanish Cancioneros*, PMLA, LXIV, 1949, págs. 282-286.

¿Poemas desaparecidos?

Afirma don Íñigo que cuando el Condestable de Portugal le pidió sus canciones y decires, "de unas e otras partes, e por los libros e cancioneros agenos, fize buscar e escrevir por orden, segund que las yo fize, las que en este pequeño volumen vos enbío" [56]. No hemos de creer que toda la lírica menor de Santillana hubiese corrido hasta entonces desperdigada; pero no toda entró en las dos colecciones que parecen reunidas por mandato del poeta. Acabamos de ver que en ellas faltan los dos poemas dedicados por Santillana a sus hijas. Igual ocurre con siete canciones conservadas en el Cancionero de Palacio, otra que figura en los de Roma y Stúñiga [57], y dos decires narrativos breves, aparte de las obras que se hayan perdido. Que algunas uo se libraron de esta suerte parece indicarlo la siguiente cita de un pasaje no identificado, hecha por Garci Sánchez de Badajoz en su *Infierno de Amor:*

> Vide luego a una ventana
> de una rexa estar parado
> al Marqués de Santillana
> preso y muy blen recabdado,

---

56 *Prohemio* (Trend, págs. 3-4).

57 Los poemas recogidos sólo en el *Cancionero de Palacio* son el decir "En mirando una ribera" (25.°) y las canciones "*Desfraço es que bien s'entiende*" (10.°, respuesta a una de Francisco Bocanegra, la 9.°), *[E]l triste que se despide* (109.°), *Quien será que se detenga* (148.°), *Amor el qual olvidado* (149.°), *Nuevamente se m'a dado* (150.°, no expresamente atribuído a Íñigo López), *De vos bien servir* (180.°) y *Ya del todo desfallesce* (184.°, atribuída a Suero de Ribera, 67.°); el decir *Por un valle deleytoso* se encuentra en otro códice de la Biblioteca de Palacio (R. Menéndez Pidal, Bulletin Hispanique, X, 1908, páginas 397-411); y la canción *Señora, muchas mercedes* figura a nombre de Santillana en los Cancioneros de Roma (75.°) y Stúñiga (93.°).

porque estava de su gana,
y diziendo: *Mi penar,*
aunque no fué a mi pesar,
ni son de oro mis cadenas,
siempre las tendré por buenas;
mas no puedo comportar
el grand dolor de mis penas [58].

En cambio no es de Santillana el *Dezir de un enamorado,* "Diversas vezes mirando", aunque lo den por suyo Ochoa, Ríos y Foulché-Delbosc: es de Hugo de Urríes [59].

Las canciones.

Las canciones de Santillana son todas muy breves. De las diecinueve conservadas, dieciocho responden al tipo de la canción con vuelta, sin pasar nunca de tres las estrofas que glosan la cabeza o estribillo. Dentro de este esquema general la variedad más favorecida es, como en las serranillas, la que reproduce en la vuelta de cada estrofa la estructura completa y las rimas de la cabeza; menos frecuentes son la reproducción parcial o la vuelta

---

[58] *Cancionero castellano del siglo XV.* N. B. Aut. Esp., XXII, 1048.°, pág. 632. Los dos últimos versos citados por Garci Sánchez se asemejan mucho a otros de Juan de Dueñas *(Nao de Amor,* Ibíd., 434.°, estrofa 1).

[59] Como de "Mosén Ugo" o "Mosén Yugo" figura en los Cancioneros de la Biblioteca Marciana de Venecia, de la Casanatense de Roma y en el de Stúñiga. Uno de los cancioneros de la Biblioteca Nacional de París ofrece equivocadamente "Mosén Ynigo" por "Mosén Yugo", de donde nació el error de Ochoa y sus seguidores. Véanse J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica,* III, 1953, núms. 2233 (159), 2275 (37), 2317 (25) y 2321 (25), así como el *Catalogue des manuscrits espagnols* de Morel Fatio, noticia 586 y pág. 194 a.

reducida a un solo verso [60]. La repetición de versos enteros o palabras finales del estribillo como remate de cada estrofa se da en ocho canciones, lo que representa un artificio mayor que en las serranillas, donde sólo ocurre una vez. Los temas son los acostumbrados en la poesía cortés de amores: ponderación de la belleza y discreción de la dama, dolor por no ablandar su indiferencia, protestas de firmeza, súplicas de piedad, reconocimiento a un favor, despedidas y ausencias. No hay ostentación de imágenes ni, de ordinario, retorcimiento de conceptos; los alardes de erudición son excepcionales. El recurso empleado es la insistencia: notas que se reiteran hasta prestar densidad expresiva a un estado de ánimo.

El sentimiento puro toma cuerpo en versos de extremada fluidez. A primera vista se diría que su perfecta encarnación en la forma había sido lograda sin esfuerzo. Tal fué el parecer de Menéndez Pelayo: "algunos de estos juguetes deben toda su gracia a la infantil sencillez de expresión, a su misma carencia de arte" [61]. Sin embargo, el poeta no parece haber alcanzado la fórmula satisfactoria sino tras de una serie de tanteos en los que fué depurando el artificio. Éste nunca falta, aunque su misma sutileza lo oculta a la ojeada rápida que cree hallarse ante los frutos de una desnuda espontaneidad.

Hay canciones de Santillana estrechamente ligadas a la cantiga de los trovadores gallego-castellanos del siglo XIV. *Por amar non saybamente,* la única del autor com-

---

60 La vuelta reproduce parte del estribillo en "Por amar non saybamente", y sólo difiere de él en una de las rimas en "Señora, qual soy venido" y "Quién será que se detenga". Vuelta de un solo verso en "Quien de vos merçet espera" y "Nuevamente se m'a dado".

61 *Antología,* V, pág. CXX.

puesta en gallego-portugués [62], se ajusta al patrón métrico de la célebre cantiga de Macías "Señora, en que fiança" [63]. No se trata de una adopción caprichosa: la hábil disposición de pies enteros y quebrados produce efectos de entrecortada languidez, adecuados al sentimiento de desengaño que envuelve el poema todo. Otra canción, *¿Quién será que se detenga?,* donde se relata alegóricamente el prendimiento y herida del poeta por el ejército del Amor, sigue de cerca a una composición que Baena atribuye a Macías y que Santillana creía del guadalajareño Alfonso González de Castro [64]. En los dos poemas las cualidades de la dama son guerreros de una hueste victoriosa; varía el conjunto de las dotes personificadas, pero hay semejanzas inequívocas: la cantiga dice

> Con él [Amor] venía Mesura
> e la noble *Cortesýa,*
> la poderosa Cordura,
> la briosa *Loçanía;*
> *rreglávalos Fermosura,*
> que traýa Grant Valor,
> por que Amor
> venció la mi grant locura.

Y el pasaje está bien presente en una estrofa de Santillana:

---

62 Alterna en ella la forma claramente portuguesa *coraçaon* con la gallega o arcaica *gualardon.* Ríos y García de Diego leen dos veces *quen* donde Foulché-Delbosc prefiere *quem.* El gallego-portugués de esta canción es notablemente puro, sobre todo si se le compara con el que usan los poetas del *Cancionero de Baena,* plagado de castellanismos. Nótese la últracorrección *pour,* que rechaza Foulché-Delbosc.

63 *Canc. de Baena,* 307.°

64 *Ibíd.,* 309.°; Santillana, *Prohemio* (Trend, pág. 15). Como Baena, la atribuye a Macías el *Cancionero de Palacio,* 248.° y 291.°

Grand batalla me conquiso,
ordenada en tal manera:
Fermosura delantera,
reglada de Gentil Riso,
con alas de *Loçanía,*
banderas de grand sentido
labradas de *Cortesía;*
asý que finqué vençido,
del todo desfavorido.

El señor de Buitrago, buen conocedor de la estrategia, se complace en describir la disposición de las haces enemigas. Además, en vez de limitar la alegoría a los adalides, la extiende a las enseñas, arneses y galas:

Armada de *gentileça*
toda este gente venía;
paramiento de destreça,
plumajes de fidalguía...

De este modo el tema de la batalla alegórica se asocia con el de las armas simbólicas del Amor, aparecido en una disputa de Imperial con Diego Martínez de Medina. En los versos de don íñigo hay reminiscencias de los de Medina:

... que Venus e su linage
me guarnescan un *plumaje*
de flores de *gentileza...* [65].

Esta canción de Santillana parece ser una de las más antiguas suyas. La dependencia respecto a la poesía lírica de las generaciones anteriores no se manifiesta sólo en las reminiscencias citadas, sino también en el carácter ambiguo del poema: es canción por su forma, pero su con-

---

65 *Cancionero de Baena,* 235.°

tenido corresponde a un decir en germen [66]. Cuando el poeta vuelva a tratar el asunto, le dará amplio desarrollo en una narración extensa, el *Sueño*.

Amor, el qual olvidado parece continuación de *¿Quién será que se detenga?:* atormentado por el Amor, don íñigo suplica "ser amado de quien viste / que me firió sin pelea"; de no lograrlo, abandonará el servicio del injusto dios. Predominan los elementos líricos sobre los narrativos; pero Santillana no personificará de nuevo al Amor sino en decires largos. En cambio, los trovadores de la vieja escuela se habían dirigido frecuentemente a su mitológico señor en breves denuestos, alabanzas o despedidas [67].

Ya en canciones presumiblemente antiguas, como son las contenidas en el Cancionero de Palacio, se ve el afán del poeta por ensayar diversas formas. En una ocasión recurre al hexasílabo, usado antes por Juan Ruiz, Villasandino y Gerena, y logra que los versos se muevan con graciosa levedad:

De vos bien servir
en toda sazón
el mi coraçón
non se sa partir...

En otra poesía se entrega a un juego de repeticiones verbales fijas que hace pensar en el triple refrán de los *triolets* y *rondeaux* franceses:

---

[66] Le Gentil, I, págs. 75, 241, 254, etc. Ríos, págs. 456-458, llamó caprichosamente "decires" a esta canción y a "Amor, el qual olvidado", en epígrafes que no figuran en el códice (véase *Cancionero de Palacio*, 148.° y 149.°).

[67] *Cancionero de Baena*, 32.° y 33.° (Villasandino), 251° (Pero González de Mendoza), 308.° (Macías), 314.° (Arcediano de Toro), etc.

[E]l triste que se despide
de plazer e de folgura
se despide,
pues que su triste ventura
lo despide
de vos, linda criatura...

No parece, en efecto, que don íñigo olvidara sus gustados líricos franceses mientras buscaba forma para sus propias canciones: los términos de *rondeles, baladas, lays* y *virolays* le eran familiares [68] y no cabe dudar que conociese ejemplos de unos y otros géneros; más problemático es que tuviera idea exacta de sus reglas. Tal vez la solución más feliz le fuera sugerida por alguna *balade layée* de Machaut, donde alternan versos largos y cortos en estrofas de ocho:

Onques mes cuers ne senti
Se dure dolour
Com quant je me départi
De ma douce amour.
Mais ce me rendi vigour,
Qu'elle vis a vis
Me dist par très grand douçour:
"Adieu, dous amis".

De ce mot quant je l'oy
La douce savour
Fut empreinte, et fit en mi
Mon cuer son séjour.
Lors ma dame au cointe atour.
Escript ce m'est vis
De sa belle bouche entour:
"Adieu, dous amis" [69].

---

68 *Prohemio,* Trend, pág. 9; *Sueño,* estr. 54 *ef.*

69 *Oeuvres,* 1849, págs. 56-7.

Santillana aplicó esta alternancia a la canción de vuelta completa y con repetición del verso último o palabra final del estribillo, valiéndose de los octosílabos y pies quebrados de vieja raigambre en Castilla. La vivacidad de cada octosílabo se rompe en el tetrasílabo o pentasílabo que le sucede, doblegada en suave inflexión. La reiteración de estructuras métricas, rimas y bordones realza poderosamente la inmovilidad lírica, sosteniendo con leves variaciones la expresión de un mismo estado de ánimo, desleída en versos de alada gracia. La virtud inteligente del arte añade una nota irónica, al convertir en virtuosismo la exteriorización afectiva. Así surgen como breve delicia las canciones *Recuérdate de mi vida, Deseando ver a vos, Si tú deseas a mí,* o la que sirve de finida al decir *Cuando la Fortuna quiso:*

Bien cuydava yo servir
en tal logar
do me fizieran penar,
mas non morir.

Ya mi pena non es pena:
¡tanto es fuerte!
Non es dolor nin cadena,
mas es muerte.
¿Cómo se puede sofrir
tan grand pesar?
Ca cuydava yo penar,
mas non morir.

Çiertamente non cuydara
nin creyera
que deste mal peligrara
nin muriera.
Mas el triste despedir
sin recabdar
non me fué sólo penar,
mas fué morir.

Tres notas esenciales, tres motivos, se trenzan aquí con insistencia obsesiva: *cuydar,* cifra de las ilusiones fallidas; *penar* y *pena,* expresión de una realidad intensa, pero desvaída por otra más eficaz y ya inminente; ésta es *morir, muerte,* ineludible meta que pone término a cada grupo de cuatro versos. La analogía de función gramatical y contextura fonética entre *sofrir, penar, morir* o *cuydara; creyera, peligrara, muriera,* atenúa la oposición de las rimas. Todo parece igualarse, perdiendo contornos en letal nebulosa. Pero de pronto los últimos versos descubren que nos hallábamos ante una hipérbole mantenida hábilmente hasta que el poeta ha mostrado su juego: la muerte no era tal muerte, sino una despedida sin lograr favor. Se nos ha anunciado una tragedia que no existe; y, sin embargo, no hay decepción, pues la insignificancia de la base real hace más patente la maestría del artista que ha sabido construir sobre ella. La aparente facilidad que lucen las canciones de Santillana no implica, según puede verse, ausencia de arte; por el contrario, es resultado de una exquisita elaboración, que procura y consigue no hacerse notar.

Los decires líricos.

Los decires líricos de Santillana parecen corresponder a la época de las canciones más logradas, que, según hemos visto, les sirven de finida a veces. Semejanzas de tema y estilo hacen suponer que se compusieron por los mismos años que algunos sonetos. El poeta sabe que su obra anterior le ha granjeado celebridad:

> E si cantigas de amores
> yo fago, que algunas plegan...

Como fechas extremas podrían valer las de 1435-1436 y 1447, marcadas, respectivamente, por los loores a doña Juana de Urgel y a la reina Isabel de Castilla. El metro usado es, con una sola excepción, la octava de versos octosílabos, ya muy frecuente en el Cancionero de Baena.

Los decires *Non es humana la lumbre* [70], *Gentil dama, tal paresçe* y *Quando la Fortuna quiso* inauguran en la poesía castellana un tipo de composición amatoria extensa, el que más tarde había de llamarse *consideración* o *lamentación*. Se ha apuntado la posibilidad de que el antecedente tenido en cuenta fuesen las *complaintes* francesas [71], cosa que no parece descaminada: por de pronto alguna de Machaut [72] se asemeja en los temas, en el tono retórico y en el profuso aprovechamiento de la mitología, a los decires líricos de Santillana. De éstos, *Non es humana la lumbre* posee una especial belleza: la sobrehumana claridad y el "viso angélico" de la "doncella purificada" que lo inspira ejercen virtud regeneradora; son "fuente de moral costumbre", situándose en la línea de la Beatriz dantesca. El requerimiento de amores se acendra y espiritualiza, penetrado de sorpresa admirativa ante la gracia virginal. Como en el *Sueño* y el *Infierno de los*

---

70 Los cancioneros de Stúñiga (ed. Fuensanta del Valle y Sancho Rayón, pág. 214) y de Roma (ed. Canal Gómez, II, pág. 476) atribuyen este decir a Juan de Tapia; pero figura como de Santillana en los códices más fidedignos que contienen sus obras. Foulché-Delbosc, con su habitual descuido, lo incluye dos veces en el *Cancionero Castellano del siglo XV*, una a nombre de Santillana (I. pág. 557) y la otra al de Tapia (II, pág. 476).

71 Le Gentil, I, págs. 231-233.

72 Véase, por ejemplo, la inserta en el *Livre du Voir Dit*, vv. 5546-5734 (ed. Société des Bibliophiles François, 1875, págs. 242-248).

enamorados, toca el poeta el tema de la libertad humana, arrebatada por la pasión:

Vos soys la por quien perdí
todo mi franco albedrío...

Al que siente no ser dueño de sus propios actos la vida interior tiene que presentársele necesariamente como un mar de contradicciones. Con el decir *Quando la Fortuna quiso* entran en la poesía castellana los "opósitos" de la lírica trovadoresca y del petrarquismo:

Deseo non desear
y querría non querer;
de mi pesar he plazer
y de mi goço pesar.

Lloro e río en un momento
e soy contento e quexoso;
ardid me fallo e medroso...

Succesora de Luçina,
mi prisión e libertad,
langor mío e sanidad,
mi dolençia e medeçina...

En *Gentil dama, tal paresçe* el sentimiento individual se proyecta sobre la realidad y la transforma. La ausencia de la señora ensombrece y afea la ciudad que dejó:

Paresçe como las flores
en el tiempo del estío,
a quien fallesçe roçío
e fatigan las calores...

Esperaríamos que el poeta, invitado por la situación, nos descubriera sus recuerdos, sus ensueños y su personal

sentir, como Petrarca al evocar la imagen de Laura en las huérfanas orillas del Sorga. Pero Santillana no está maduro para entregarse a la divagación melancólica; habla, sí, de añoranza, pero en una desconcertante comparación que asocia a su desamparo reminiscencias librescas y resabios de actividades militares:

... tal fincó vuestra çibdad
e con tanta soledad
qual sin Ector su mesnada.

Con notas parecidas había comenzado el poema:

... tal paresçe
la çibdad do vos partistes
como las compañas tristes
do el buen capitán fallesçe.

El entristecimiento universal no da lugar a una comunicación entrañable entre el poeta y la naturaleza. Aunque selvas y montañas se estremecen de dolor en un llanto imaginario, lo hacen como estruendoso acorde a la pompa de un cortejo en que participarán todas las gentes de la ciudad, distribuídas por categorías sociales de nombre romano:

La gente desfavorida,
plebeyos e çibdadanos,
e los patriçios ançianos
lloren la vuestra partida...

Más que ahondar en la intimidad del sentimiento, Santillana prefiere exteriorizarlo aparatosamente. Cosa parecida veremos en el *Planto por la reina Margarida,* pero en una obra de circunstancias sorprende menos que en un

lamento de amores. El estado anímico se analiza, cuando no por medio de antítesis, por el fácil camino de personificar abstractos:

> Yo del todo he ya perdido
> saber, sesso e discreción;
> Fuerça, Sentido, Razón
> ya buscan otro partido;
> Plazer, de quien favorido
> era en aquella sazón
> que vos vi, con tal canción
> ya de mí se ha despedido...

Decires ligeros, sin pretensiones cultas, son *El aguilando* y la *Carta del Marqués* a una dama. *El aguilando* se disputa con una canción de "estrenas" de Juan de Dueñas la primacía en aplicar a favores de amor la petición de regalos con motivo del año nuevo o de la Epifanía. La *Carta* inicia en nuestra poesía la lírica de amores en forma epistolar, tan cultivada después [73]. No es canción, aunque se titule así en las ediciones de Ríos y Foulché-Delbosc, el poema *Antes el rodante cielo,* compuesto por don íñigo a ruego de su primo don Fernando de Guevara [74]: su extensión, forma y estilo son los de un decir. Doce años más joven que el Marqués, Guevara era un brillante ejemplo de la caballería castellana, cuyo prestigio había sabido mantener venciendo en desafío a un noble alemán en presencia del emperador (1436). No le faltaba

---

73 Véase LE GENTIL, I, págs. 205, 209, 225-227.

74 Así lo afirman los dos códices más completos y seguros que reúnen obras de Santillana (Ríos, págs. CLX y CLXII). Frente a su testimonio nada vale el título que lleva la composición en un cancionero de la Biblioteca de Palacio: "Protestación del Marqués Yñigo López a su amiga" (J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la Literatura Hispánica,* III, n.º 2305, [82]).

ingenio para salir airoso en trovas cortesanas, ya fuesen juramento de amores, ya ironías [75]. Pero al volver de Alemania debió creer necesario ponderar su fidelidad a la dama que había dejado en Castilla, enviándole un decir adornado con galas eruditas; y para esto acudió a su primo, el docto señor de la Vega, que le colmó las medidas; protestas de constancia y alusiones a las recientes hazañas del galán viajero están envueltas en muchas referencias a la mitología e historia clásicas, muchos tópicos de la tradición retórica, muchos latinismos altisonantes. Sin embargo, el poema no es una exhibición pedantesca de saber a medias, sino un entretenimiento de virtuoso: cada estrofa constituye una perfecta unidad de sentido cuyos miembros sintácticos se ajustan con notable maestría a los versos largos o cortos. El poeta luce su dominio técnico. Adivinamos su sonrisa de triunfo al enhebrar alardes librescos en estrofas rematadas con exacta justeza:

Las fieras tigres farán
antes paz con todo armento,
avrán las arenas cuento,
los mares se agotarán,
que me faga la Fortuna
si non tuyo,
nin me pueda llamar suyo
otra alguna.

* * *

El *Planto que fizo Pantasilea* es otro decir lírico cuyo autor habla en voz ajena; pero aquí, interpretando el do-

---

[75] Véanse *Cancionero de Stúñiga,* pág. 337, y *Cancionero de Palacio,* composiciones 41 y 47, así como las págs. 52-53 del prólogo de Francisca Vendrell.

lor de una antigua heroína. Las versiones medievales de la leyenda troyana habían difundido el episodio de la amazona reina que, enamorada de Héctor sin haberle visto nunca, acude al socorro de la ciudad sitiada y al llegar se entera de que su amado ha muerto a manos de Aquiles. Un poeta de nuestro siglo XV, consciente de las posibilidades que el asunto brindaba, las desarrolló con habilidad y emocionada penetración. El *Planto de Pantasilea* no es simple producto de la amplificación retórica, sino intensa recreación poética. El autor, adentrándose en el sentir de su protagonista, lo conforma a veces en patéticas contraposiciones:

Por fama fuy enamorada
del que non vi en mi vida;
por armas vencí, cuytada,
e fuy por fama vençida...

... E aquellas que non te amaron,
señor, como yo te amé,
de sola vista goçaron,
¡mezquina!, que non goçé...

En otros pasajes abre el desahogo de las imprecaciones:

¡O, maldita sea la fada,
cuitada, que me fadó!
¡O madre desventurada
la que tal fija parió!
Amazona, reyna triste,
del dios de amor maltractada:
en fuerte punto nasçiste
o en algún ora menguada...

Orgullosa de sus triunfos bélicos, Pantasilea se muestra hondamente humana en su pasión fallida. Y el ser

amazona no le quita feminidad: ha derrotado a los griegos que trataban de impedir su acceso a Troya; pero no quiere entrar en la ciudad con las armas ensangrentadas por el combate, sino engalanada y cubierta de joyas para atraer a Héctor:

Yo venciendo ¿qué temía?
—siempre teme quien bien ama—:
que en tal son non plazería
al poseedor de la fama.
Perlas, oro, orfebrería
vestí a la puerta Tymbrea;
verde e blanca chapería
mis donçellas por librea.

Librea con los colores de esperanza y castidad; la esperanza acaba pronto, al oír que Héctor no vive ya. Pero el autor del *Planto* no ha dejado pasar la ocasión de esbozar un vistoso cortejo y un recibimiento solemne, como los tan gustados en todas las narraciones cuatrocentistas. Tampoco le falta propósito aleccionador semejante al que veremos en la *Querella,* el *Infierno de los enamorados* y el *Sueño* de Santillana: la amazona presenta su caso para escarmiento de cuantos se hallen inclinados a amar:

Yo sola membrança sea,
enxemplo a todas personas,
la triste Pantasilea,
reina de las amazonas:
Ector, que gloria possea,
amé, por donde muriesse;
e el triste que amar desea,
ya mi planto e fin oyese.

El poeta comunica a su heroína la propia afición por los libros, haciéndola decir con pintoresco anacronismo:

En estorias quantas leo
non fallé quien me vençiesse...

Sin embargo, el *Planto de Pantasilea* no muestra el prurito cultista que abunda en los poemas del Marqués: fuera de algunos nombres personales y gentilicios indispensables dado el asunto, no se ven aquí neologismos grecolatinos ni enrevesadas referencias mitológicas. Las rimas, repetidas con monotonía y sin norma en estrofas sucesivas, revelan factura descuidada; y esta impresión se confirma al ver que las estrofas no responden a un mismo esquema. Pero en esta obra sin acicalamiento se descubre la mano de un poeta capaz de ahondar compasivamente en el dolor de sus personajes y capaz también de expresarlo con fuerza conmovedora.

¿Fué Santillana ese poeta? Así lo conjeturó Eugenio de Ochoa, fundándose en que el *Planto* figura a continuación de poemas del Marqués en cancioneros de la Biblioteca Nacional de París [76]. Pero ninguno dice que sea suyo, y como anónimo lo dan también los cancioneros de Gallardo, Roma y Stúñiga, en los que sigue a obras de otros autores [77]. No obstante, Amador de los Ríos, aceptando la hipótesis de Ochoa, incluyó el *Planto* en su edición de Santillana, y aunque después él mismo y otros manifestaran dudas [78], ha seguido imprimiéndose a nombre de

---

76 *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Nacional de París,* 1844, págs. 479 y 487.

77 Véase J. M. AZÁCETA, *El Cancionero de Gallardo de la Real Academia de la Historia,* Rev. de Literatura, VIII, 1955, págs. 263-4; *Canc. de Roma,* ed. Canal Gómez, I, pág. 121; *Canc. de Stúñiga,* ed. Fuensanta del Valle y Sancho Rayón, pág. 173.

78 En su *Historia crít. de la lit. esp.,* VI, pág. 550, Ríos prefirió considerarlo anónimo; igual hicieron los editores del Cancionero de Stúñiga, págs. 173 y 433. Menéndez Pelayo lo incluyó entre las obras de Santillana en el tomo II de la *Antología de poetas líricos cast.* (ed. 1923,

don Íñigo, sin que las historias de la literatura hayan rectificado. Ahora bien, hace un año Alessandra Bartolini lo ha encontrado atribuído a Juan Rodríguez del Padrón en el cancionero de San Martino delle Scale, precediendo a las epístolas de Troylo a Breçaida y de Breçaida a Troylo, reconocidas sólidamente como del trovador gallego [79]. La hispanista italiana refuerza la atribución hallada en su cancionero con razones más poderosas que las muy endebles con que contaba la de Ochoa. Rodríguez del Padrón, traductor de las *Heroidas*, se había familiarizado en ellas con el análisis del amor; sabía imaginar, apoyándose en unos pocos datos de Ovidio o de la *Historia Troyana*, las reacciones y sentimientos de personajes situados en trances dramáticos y acertaba a hacerles hablar en primera persona. Bien lo demuestran esas epístolas de Troylo y Breçaida o la de Madreselva a Mausol, que además tienen alguna coincidencia expresiva con el *Planto* [80]. Todo favorece, pues, la autoría del novelesco seguidor de Macías, única registrada en fuentes antiguas.

---

pág. 126) y en el estudio que dedica al Marqués en el tomo V (1927, pág. CXVIII); pero se expresó con reservas en el *Tratado de los romances viejos (ibid.*, XII, 1926, pág. 482).

[79] *Il Canzoniere castigliano di San Martino delle Scale (Palermo)*, separata del Bolletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, IV, 1956, págs. 30-35.

[80] Aparte del uso de *membrança* (A. Bartolini, pág. 34), poco concluyente, Pantasilea llama a Héctor "el ganador de la fama", y Breçaida a Troylo "segundo Etor, aquistador de la fama". En la epístola de Madreselva a Mausol se dice que "Pantasilea, reyna sin rey, en qualquiere ora osava escrivir al non conocido amado Ector".

IV. LOS DECIRES NARRATIVOS

Los poemas.

Los decires narrativos, en su mayoría alegóricos, parecen haber entrado en nuestra literatura siguiendo el ejemplo de los *dits* franceses del siglo XIV [1]; pero desde su misma introducción, desde Micer Francisco Imperial, la influencia francesa, generalmente difusa, alterna con la de Dante y sus imitadores italianos, que a veces la eclipsa y a veces alcanza sólo a elementos exteriores. Los dos casos se dan en los decires narrativos de Santillana, la más brillante representación del género en España. Casi todos parecen corresponder a la primera mitad de la carrera literaria de su autor. Los fechados por los sucesos a que se refieren son el *Planto de la reyna Margarida,* que falleció en 1430 [2]; la *Defunsión de don Enrique de Villena,* muerto en diciembre de 1434 [3], y la *Comedieta de Ponça,* que, según veremos, hubo de ser escrita a princi-

1 Le Gentil, págs. 238, 240, 241, 283-285, etc,

2 Véase más adelante, pág. 107.

3 *Crónica de Juan II,* Bibl. Aut. Esp., LXVIII, pág. 518 b.

pios de 1436 [4]. La *Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi* y el *Infierno de los enamorados* denuncian lectura reciente de la *Eneida* y la *Divina Comedia,* traducidas por Villena entre 1427 y 1428 [5]; diez años después el panegírico de Mosén Jordi era imitado y superado por la *Coronación* que Juan de Mena componía en honor del señor de la Vega. La *Visión* responde a un arte más sencillo que el del *Planto,* y es probablemente anterior. El *Triunphete de Amor* tiene con la *Coronación de Mossén Jordi* semejanzas que invitan a situarlo en la misma época. Y, por último, el *Sueño* es premisa necesaria para el *Infierno* [6]. Dadas, pues, las fechas conocidas de unos poemas y los caracteres internos de los otros, no es aventurado situarlos todos en época anterior a 1437. Sólo la *Canonización de San Vicente Ferrer* exige una fecha tardía (1455), como las otras composiciones religiosas del Marqués; pero ahora me ocuparé únicamente de los decires profanos.

Decires narrativos menores.

Los tres de Santillana que ofrecen rasgos más primitivos son los que empiezan *En mirando una ribera* [7] y *Por*

---

[4] Véase luego, pág. 138.

[5] Para esta fecha, vease MARIO SCHIFF, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane,* 1905, págs. 90 y 283. Aunque el manuscrito copiado para don Iñigo se acabó de escribir en 1436, nuestro poeta debió de conocer antes la traducción de Villena, con quien le unía relación estrecha. Por otra parte, se afirmó durante algún tiempo que la traducción fué anterior a 1417, apoyándose en una datación errónea del *Arte de trovar* de Villena; véase el prólogo de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN a su edición de esta obra, Madrid, 1923, págs. 38-39.

[6] Véanse págs. 117 y 125.

[7] Así en el *Cancionero de Palacio,* 25.º En J. AMADOR DE LOS RÍOS,

un valle deleytoso, así como la *Querella de amor.* Se aproximan a la *cantiga* de los poetas gallego-castellanos por su brevedad y por la mezcla de motivos líricos [8]; el enlace con la poesía anterior se patentiza además en la *Querella* con fragmentos de canciones compuestas por trovadores del siglo XIV. La alegoría se reduce en la *Querella* a una metafórica herida y muerte de amor; en los otros dos decires no existe.

Las dimensiones de *En mirando una ribera* son las de una canción; pero carece de estribillo inicial y usa la estrofa propia de los decires, esto es, la octava con sus dos mitades ligadas por la rima. Hay acción, pero extremadamente simple: a orillas de un río aparecen un caballero ataviado a la flamenca y una dama vestida a la alemana; el corazón del poeta, temeroso no sabemos por qué, se tranquiliza oyendo a la extranjera una canción de amor gozoso:

Bien devo loar Amor,
pues toda vía
quiso tornar mi tristor
en alegría.

Es muy probable que la procedencia e indumentaria de los dos personajes respondan a un recuerdo de mocedad: cuando Íñigo López estaba en la corte aragonesa, el emperador Segismundo envió embajadores al rey Don Fernando, y después vino en persona a visitarle [9]. De todos modos hay reminiscencias literarias seguras: caracterís-

---

Obras de don I. L. de M., Marqués de Santillana, 1852, pág. 454, "Yo mirando una ribera".

[8] LE GENTIL, pág. 254.

[9] *Crónica de Juan II,* años 1414 y 1415, Bib. Aut. Esp., t. 68, páginas 361 y 364-6.

ticos de Francisco Imperial son los relatos inconclusos de encuentros con mujeres peregrinas: recordemos la bellísima Estrella Diana, las vengativas doncellas flecheras, la princesa esclava doña Angelina de Grecia, la cazadora francesa en inexplicada actitud reverente [10]. El poema de Santillana logra también efectos de extrañeza, y adquiere sentido con la cuarteta final [11], tomada de una canción de don Juan Enríquez [12]: la pompa de largos ropajes y sedas era sólo ostentoso marco para el cantarcillo. Pero el sentido es impreciso y el poeta se guarda muy bien de robarle su vaguedad: no nos dice la causa del "pavor que avía" antes de oír la canción, ni por qué la entona la dama. La escena emerge sobre un fondo de sorpresa y se desvanece en un ambiente de misterio.

Poco más extenso es el decir "Por un valle deleytoso", dado a conocer por Menéndez Pidal [13]. Don íñigo, traicionado por una señora, se encuentra con un cuco y se le ofrece como servidor. Diálogos entre el poeta y un ave, generalmente présaga, habían aparecido en Villasandino, Garcí Ferrández de Gerena y Fernán Pérez de Guzmán, que había añadido notas de delicada sensibilidad ante la naturaleza [14]. No las hay en el decir de Santillana, que en cambio cultiva la ironía adecuada a la situación y al significado del "uxel" o pájaro interlocutor.

---

10 *Canc. de Baena*, 231.°, 240.°, 241.° y 248.°, *Cancionero de Palacio*, 324.°. El verso 12 del decir de Santillana, "en superlativo grado" procede de Diego Martínez de Medina, en la disputa con Imperial (*C. Baena*, 235.°, verso 54).

11 Le Gentil, pág. 254, n. 45.

12 Francisca Vendrell de Millás, *op. cit.*, pág. 30

13 *Bulletin Hispanique*, X, 1908, págs. 397-411.

14 *Canc. de Baena*, 11.°, 42.°, 553.° y 558.°.

La *Querella de amor* enhebra siete fragmentos de canción lírica en el hilo de un relato dialogado. Reposando al amanecer, el poeta oye las quejas de un enamorado simbólicamente herido por una flecha; le pregunta la causa de su dolor y trata de consolarle. Las respuestas van seguidas por coplas y estribillos de trovadores gallego-castellanos. Muere el herido, y su caso es presentado como ejemplo para escarmiento de enamorados.

El tema de un lamento de amor oído en el silencio de la noche al pasear por un bosque solitario o durante el duermevela, contaba con tradición en la poesía francesa [15]. Santillana la conoció, al menos en parte, y tal vez descubriera gracias a los precedentes franceses la capacidad literaria de la situación con que se inicia la *Querella;* pero nada más les debe: en ninguno aparece la herida simbólica ni la muerte del protagonista; en ninguno se insertan fragmentos líricos; y en ninguno hay la auténtica poesía de la *Querella* [16]. Con tensión poética mantenida sin desmayos, Santillana sintetizó la actitud del enamorado mártir que se deja morir abrazado a su dolor. Es corriente reconocer a Macías en el vulnerado protagonista y apoyar

---

15 J. SERONDE, Romanic Review. VI, 1915, pág. 73, da como posibles fuentes de la *Querella* tres obras francesas: *Le livre de la Fonteinne Amoureuse* de Machaut, la *Complainte de l'An nouvel* de Granson y el *Débat de Réveille-Matin* de Chartier.

16 De los poemas recién mencionados, el de Chartier es para LE GENTIL (pág. 271, nota 85) el más calificado precedente del de Santillana, quizá porque éste lo cita en el *Prohemio* y lo tenía copiado en uno de los códices de su biblioteca (SCHIFF, pág. 371). Pero la comparación entre el *Débat de Réveille-Matin* y la *Querella* pone de relieve diferencias abismales: el *Débat* es una larga serie de versos prosaicos en que dialogan un enamorado insomne y un confidente, medio dormido al principio, que después le da consejos con la más perfecta ortodoxia cortés.

la identidad en el hecho de que, según el Marqués, dos de los fragmentos líricos intercalados pertenecen al trovador gallego. Ahora bien, don íñigo atribuía otros a Alfonso González de Castro, al Arcediano de Toro y a Pero González de Mendoza [17]: si el personaje de la *Querella* fuese Macías, no aparecerían en sus labios canciones de otros poetas. No es probable que esté representada su persona

---

Al romper el alba los dos compañeros se duermen tan campantes "tan qu'huit heures lever les firent". El poeta no interviene en el coloquio, sino que se limita a escucharlo; así lo dice en los desdichados versos primeros:

> Apres menuit entre deux sommes.
> Lors qu'amours les amans reveille,
> En ce pays ci ou nous sommes.
> Pensoye ou lict ainsi qu'on veille
> Quant on a la puce en l'oreille:
> Si escoutoye deux amoureux
> Dont l'ung a l'autre se conseille
> Du mal dont il est douloureux.
>
> (Ed. Du. Chesne, pág. 493.)

La *Complainte de l'An nouvel* de Granson tiene menos caídas que el *Débat* de Chartier, pero no se asemeja más a la *Querella*. Y los puntos de contacto entre ésta y el *Livre de la Fonteinne Amoureuse* se reducen a que en las dos obras el autor escucha entre sueños las quejas de un enamorado; hay incluso alguna coincidencia —poco demostrativa— entre los versos 5-8 de Santillana y los 66-71 de Machaut. Pero en el poema francés el autor se espanta creyendo oír la voz de un espíritu, y con tal motivo se pierde en una larga digresión.

17 "Amor cruel e bryoso" y "Cativo, de miña tristura" se atribuyen a Macías en el *Prohemio* (J. B. Trend, *M. de S. Prose and Verse,* 1940, pág. 13), y figuran como suyas en el *Cancionero de Baena,* 308.º y 306.º. Santillana da como de Alfonso González de Castro "Con tan alto poderío" y como del Arcediano de Toro "Crueldat e trocamento" (*Prohemio,* Trend, pág. 15); en el *Cancionero de Baena,* núms. 309 y 18, figuran respectivamente como de Macías y de Villasandino. El *Prohemio* y *Baena,* 251.º, coinciden en atribuir "Pero te sirvo sin arte" a Pero González de Mendoza.

misma, sino el espíritu cuyo ideal encarnó [18]: al simbolismo de la figura corresponde el carácter antológico de los versos que canta. Pero la leyenda y la obra de Macías, que tan hondo atractivo tuvieron para el joven Íñigo López, fijaron el tono y configuración argumental del poema: la flecha alegórica que arranca la vida al lastimado amador recuerda la lanza, alegórica también, de Macías:

Aquesta lança syn falla
¡ay coytado!
non me la dieron del muro
nin la prise yo en vatalla
¡mal pecado!

La estructura formal de la *Querella* responde a lo que desde Milá y Fontanals se viene llamando "poema colectivo": un contexto lírico o un relato que ensamblan citas de diversos autores. Las producciones de este género abundan en la poesía provenzal y catalana [19]. Don Íñigo men-

---

[18] En un códice del siglo XV descrito por A. WITTSTEIN (Revue Hispanique, XVI, 1907_1, pág. 314) la *Querella* lleva el siguiente epígrafe: "El Marqués de Santillana estando en la cama oyó a un camarero suyo que stava ta[ñ]endo y cantando, mui apasionado de amores de una dama suya". Puede tratarse de una interpretación caprichosa dada por los copistas al texto del poema; pero aun cuando la noticia reflejara algo realmente ocurrido, es evidente que Santillana se elevó del plano de lo particular al de lo universal poético.

[19] MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, 1944, I, pág. 117, y III, pág. 147; J. MASSÓ TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana. La Poesía*, I, 1932, págs. 24-25. LE GENTIL, pág. 270, nota 85, distingue entre los poemas que insertan un verso ajeno al final de cada estrofa (como Jofré de Foixá y Petrarca) y los que no se atienen a esa disposición; cree que la estructura de la *Querella* se acerca más a la de los primeros. También piensa en obras, como algunas de Macías, que rematan cada estrofa con un pareado de tipo proverbial. Pero en Santillana no se trata de remates paremiológicos ni de citas de un solo verso, sino de estribillos o cuartetas enteros. En realidad

ciona la *Pasión de Amor* de su amigo Jordi de Sant Jordi, que en ella "copiló muchas buenas canciones antiguas"; en efecto, el poema del valenciano es un mosaico donde tienen representación numerosos trovadores provenzales y catalanes, y donde el autor inserta fragmentos de otras composiciones propias [20]. Lo difícil de conseguir era que una obra así lograse unidad y emoción suficientes para superar el mero artificio. Por ejemplo, mosén Jordi se pierde en gélidas alegorías, de las que se despegan los versos intercalados, sin lograr caldearlas. El acierto de Santillana en la *Querella* consistió, por el contrario, en empastar su propia voz con las de sus predecesores, fundiéndolas todas en una lamentación armónica. Relato, diálogo y canciones mantienen la misma nota doliente:

> ... al tiempo que reposava
> de mis trabajos e pena
> oí triste cantilena...

Cantilena que se extingue en el imperceptible balbuceo de un lento agonizar:

> Su cantar ya non sonava
> segund antes, nin se oía,
> mas manifiesto se vía
> que la muerte lo aquexava...

---

a lo que más se asemeja la *Querella* —estrófica, pero con libertad de extensión y metro en las citas— es a la pastorela del gallego Ayras Nunes, "Oy og'eu hua pastor cantar" (Canc. da Vaticana, 454); la diferencia es que el clérigo compostelano adornó sus versos con los de tradicionales cantigas de amigo, mientras que Santillana prefirió esta vez acudir a trovadores áulicos. El *Villancico* ofrece un paralelo más exacto con la pastorela de Ayras Nunes.

[20] Publicado por Ll. Nicolau d'Olwer, *J. de S. J. (poesies, dates i comentaris)*, Estudis Romànics, 2 (Biblioteca Filològica del Institut de la Llengua Catalana, IX, 1917, págs. 7-13).

La "Visión".

Con la *Visión* entramos en un mundo estético diferente. Aunque de escasa longitud (108 versos), presenta ya muchos caracteres del arte de Santillana en sus poemas extensos. No contiene elementos líricos independientes. La ficción alegórica, limitada en la *Querella* a la herida de amor, constituye aquí una trama sencilla aún, pero completa: al atardecer, el poeta encuentra junto a una fuente a tres damas que dan muestras de amargo dolor. Son Firmeza, Lealtad y Castidad, que lloran porque no encuentran cobijo en España. Tras compartir su llanto, él las consuela encaminándolas hacia la señora a quien ama, albergue de toda excelencia; y cuando la han encontrado, insinúa discretamente:

> De aquel que solo dexaron
> en su pena congoxosa,
> non sabe dezir la prosa
> si ge lo recomendaron.

Se ha dicho que la lamentación de las tres virtudes tiene como antecedente la canción dantesca "Tre donne intorno al cor mi son venute" [21]. Santillana hubo de conocerla, pues figura en dos códices que pertenecieron a su biblioteca [22]. Ahora bien, entre su poema y el de

---

21 PUYMAIGRE, *La cour littéraire de don Juan II*, 1873, II, pág. 39; MENÉNDEZ PELAYO, *Ant. de poetas líricos cast.*, V, ed. 1927, pág. CXXXV; SAVJ-LÓPEZ, *Dantes Einfluss*, pág. 8; SANVISENTI, *I primi influssi*, páginas 132-5; FARINELLI, *Dante in Ispagna-Francia-Inghilterra-Germania*, 1922, págs. 110-113. En contra, CHARLES R. POST, *Mediaeval Sp. Allegory*, 1915, págs. 193 y 215-219.

22 SCHIFF, págs. 274 y 331.

Dante hay vaga semejanza temática, pero las diferencias son muy hondas: en el corazón del florentino dialogan con el Amor la Rectitud, la Largueza y la Templanza; el carácter de la *canzone* es político y en ella se expresan el dolor del desterrado y sus esperanzas de una próxima restauración de la justicia en Italia. Nada de esto hay en la *Visión,* linda muestra de superficial galantería [23]. Lo que más sabría a imprecisa influencia dantesca no guarda relación con "Tre donne": sería la extrema idealización de la dama, que nos recuerda la metafísica amorosa del *dolce stil nuovo:*

> A la qual señora mía
> las virtudes cardinales
> son sirvientes espeçiales
> e le fazen compañía;
> la moral philosophía
> jamás non se parte della,
> con otra gentil donçella
> que se llama Fidalguía.

Con menor fundamento se han señalado también como inspiradoras de la *Visión* obras de Chartier, Villasandino y otros, por el mero hecho de aparecer en ellas personajes femeninos en duelo, alegóricos o no [24]. Más probable es el

---

[23] Post, págs. 35 y 215, atribuye a la *Visión* un carácter político absolutamente infundado. Las tres virtudes que, según el poeta, no tienen acogida en España son cualidades deseables en el amor. ¿Qué tiene que ver la castidad con la "political corruption"?

[24] Post, págs. 35, 42, 193 y 215-219. Las fuentes propuestas son: el decir de Villasandino a la muerte de Enrique III *(Canc. de Baena,* 34.°), cuyos únicos puntos de contacto con la *Visión* son la aparición de tres damas llorosas y que el poeta las consuele; otro decir donde Villasandino, de pasada, pinta a Mesura, Franqueza y Bondat quejándose a grandes voces de la depravación del mundo (Ibíd., 170.°); la *Prison Amoureuse* de Froissart, que probablemente no leyó Santillana, pues

recuerdo de un poema en que Imperial se presenta escuchando la disputa que por la primacía sostienen "Castidat-en-mançebía", "Omildat-en-buenandança", "Paçiençia-en-tribulación" y "Lealtat-en-proveza" [25]. Santillana aprovechó el lugar común en que se basaba la ficción alegórica de todas estas obras, y tomó, consciente o inconscientemente, rasgos particulares de algunas: el desamparo de las virtudes parece arrancar de la canción de Dante, y el color simbólico de los vestidos, del decir de Imperial, donde los trajes de Castidat y Lealtat son blanco y azul, como en la *Visión* [26]. Pero ensambló todo, con plena libertad, en un conjunto suyo, acomodado a sus propósitos. Esta es la razón de que las virtudes personificadas por él no coincidan con las de los demás autores —el más cercano, Imperial, sólo tiene dos comunes con la *Visión*—; y también de que el poema desemboque en un elogio de la amada, a diferencia de los otros.

La *Visión* está adornada con abundantes galas retóricas. Perífrasis y comparaciones hablan constantemente de dioses y héroes grecolatinos. La historia y la mitología

---

su autor no figura entre los poetas franceses mencionados en el *Prohemio;* la *Esperance ou Consolation des Trois Vertus* de Chartier (largo tratado en prosa con fragmentos en verso, al modo de Boecio); el *Livre des Quatre Dames* del mismo poeta, obra citada y leída por Santillana; y algunas otras más. Con razón dice LE GENTIL, pág. 272, n. 85: "Je ne vois rien, dans ces rappochements, qui emporte la conviction." Véase también la crítica de J. SERONDE, The Romanic Review, VII, 1916, págs. 208-9.

25 *Cancionero de Baena,* 242.°. Aunque sin nombre de autor, figura entre las composiciones de Imperial.

26 Sugiere POST, págs. 217-8, que la remisión de las querellosas a la dama del poeta podría venir del *Livre des Quatre Dames* de Chartier. Pero en Chartier ellas no van a visitarla, ni esperan su consuelo: el poeta recoge en un libro los alegatos de cada una y lo envía a su señora para que sentencie el pleito.

clásicas adquieren valor de ejemplaridad. Sin embargo, las formas de vida y cultura que determinan el carácter del poema son esencialmente medievales. *Prosa* lo llama su autor, con el mismo término que había usado Berceo. Otro pasaje descubre familiaridad con los procedimientos de exégesis practicados en los siglos medios:

> ... la donna más virtuosa
> que *por texto nin por glosa*
> cuentan, de las que loaron.

La *Visión* refleja, acaso por primera vez en la obra de Santillana, la distensión entre los modos de vivir y poetizar en que el autor está afincado y aquellos otros que apetece. Pero no es éste su único interés: tiene señoril distinción y sus versos corren con graciosa fluidez.

El "Planto de la Reina Margarida".

Iguales cualidades lucen en el *Planto de la Reina Margarida*, obra que reune los caracteres del lamento fúnebre con los del decir amatorio. La fusión de unos y otros era cosa obligada tratándose de una señora que dejaba al morir una estela de novelesco atractivo. Margarita de Prades, casada en 1409 con el rey don Martín el Humano y viuda a los pocos meses, quedó apartada de la política con el compromiso de Caspe y la entronización de Fernando I. Su segundo matrimonio, largamente mantenido en secreto, y el virtuoso retiro de sus últimos años en la abadía de Bonrepós, dan relieve a su biografía. Los contemporáneos debieron ver en su "gentil figura" la encarnación del ideal femenino cantado en la poesía cortés; así la celebraron Arnau March y Jordi de Sant Jordi, que le dedicó poemas de encendido amor, según ha de-

mostrado Martín de Riquer [27]. Íñigo López, que sin duda la había conocido en Aragón, debió escribir el *Planto* en 1430, año en que falleció doña Margarita. Y a la vez que le tributaba su homenaje, aprovechó la ocasión para halagar a su propia dama.

La construcción alegórica del *Planto* es más compleja que la de la *Visión:* cerrada ya la noche, se ilumina la cámara donde duerme el poeta y aparece llorando Venus, que llama a todos los enamorados para que participen en su dolor. Al oír que la muerte ha arrebatado a "la mejor de las mejores", el poeta se sobresalta, pues tal calificación sólo conviene a su dama o a la reina Margarida. La diosa le hace saber a quién se refería, y repite su llamada. Como al toque de la trompeta que anunciará el juicio final, así acuden los espíritus de los amadores muertos, en nutridas compañías de la más varia procedencia: el lamento funeral es más solemne que las exequias de Héctor. Al amanecer se disipan las figuras. El poeta invita a los reyes para que se sumen al llanto.

Elemento alegórico no usado en los decires de Santillana que hasta ahora hemos visto, es la enumeración de los súbditos congregados por Venus. Pensaríamos en los *Trionfi,* y acaso se trate de una primera imitación, hecha con un conocimiento imperfecto de la obra italiana. Don Íñigo imagina la llorosa comitiva como un allegamiento de huestes; así los troyanos se presentan con banderas abatidas, "roçegadas". Le importa mostrar una abigarrada aglomeración de pueblos, y agrupar nombres de héroes antiguos, aunque no cuenten con títulos para figurar en un desfile de amantes famosos:

---

[27] *"Stramps" y "Midons" de Jordi de Sant Jordi,* Rev. Valenciana de Filología, I, 1951, págs. 20-23. A Riquer se debe la identificación de Margarita de Prades con la reina cantada por Santillana.

Allí fueron los de Ymonia
e Layo con los thebanos
Marçelo con los romanos
e gentes de Maçedonia;
e fueron cartagineses,
los turcos e los rhodeses,
e Membroth de Babilonia.

Los procedimientos estilísticos son los mismos que en la *Visión,* aunque empleados aquí más insistentemente, casi de modo sistemático: perífrasis mitológicas y comparaciones con leyendas e historias grecorromanas, intensificación del latinismo. El señor de Buitrago aprovecha sus lecturas, entre ellas la de Ovidio [28]. Se advierte el afán por elevar el tono de la lamentación para hacerla digna de la reina llorada y de los soberanos a quienes va dirigida. El *Planto* revela ya claramente los esfuerzos de Santillana para crearse un lenguaje poético rico, sonoro y prestigioso.

La "Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi."

En la *Coronación de Mossén Jordi* los temas amatorios están engastados en un panegírico. No sabemos con qué ocasión se escribió: desde luego, no parece que fuese a la muerte del poeta valenciano [28 bis], pues falta por completo la nota elegíaca. De todos modos hubo de componerse hacia 1430, a juzgar por sus semejanzas con el *Planto de la reina Margarida,* que data de esa fecha, y con el *Triun-*

---

[28] Los versos iniciales aluden al episodio narrado en las *Metamorfosis,* VII, 1; la estrofa IV, "Qual la fija de Thoante", proviene de las *Heroidas,* epístola VI (Hypsipyle Jasoni), v. 23-40.

[28 bis] Acaecida, al parecer entre 1423 y 1425 (J. Rubió Balaguer, en la *Historia de las Literaturas Hispánicas,* III, 1953, pág. 808).

phete y el *Infierno de los enamorados,* que no deben ser muy posteriores. Como todas estas obras, la *Coronación* es un decir alegórico en que se narra un supuesto sueño del poeta: en una pradera llena de flores aparece, sobre un elefante, la diosa Venus, rodeada de doncellas cazadoras. Una vez que se ha asentado en un trono de piedras preciosas, se le acercan tres varones que acompañan a un caballero de habla extranjera: son Homero, Virgilio y Lucano, quienes impetran para Jordi de Sant Jordi, su patrocinado, la corona de laurel que ha ganado con sus poesías. La diosa accede, y la imposición se hace con la mayor solemnidad.

Supone razonablemente Post [29] que en la concepción del poema intervinieron ciertos recuerdos personales y literarios. Íñigo López había presenciado las ceremonias y fiestas que tuvieron lugar al ser proclamado rey de Aragón Fernando I; entre ellas una representación donde cuatro virtudes en figura de vírgenes tributaban elogios al nuevo monarca [30]. Sin duda, tenía noticia de que el rey Roberto había ceñido a Petrarca la corona de laurel en 1341 [31]; y acaso hubiera leído la *Amorosa Visione* de Boccaccio, donde la Filosofía otorga el mismo honor a Dante. Según Post, los cantos IV y V del poema italiano sirvieron a Santillana para trazar el cuadro general del suyo. Pero, de ser así, introdujo importantes modificaciones: en Boccaccio la escena está concebida como una de las pinturas que adornan la sala de la Gloria mundana, mientras que don Íñigo no sueña con figuras pintadas, sino con seres

---

29 *Op. cit.,* págs. 56-60.

30 Véase Ch. V. Aubrun, *Sur les débuts du théatre en Espagne,* Hommage à Ernest Martinenche, 1939, pág. 296.

31 En el *Prohemio* (Trend, pág. 7) habla de la protección del rey Roberto a Petrarca, a quien llama "poeta laureado".

vivientes; en vez de la Filosofía, acompañada por las siete artes liberales, es Venus quien preside la coronación de mosén Jordi, poeta del amor, rodeada de hermosas cazadoras; y finalmente, en la *Amorosa Visione* gran número de sabios y escritores se agrupan en actitud pasiva, a derecha e izquierda de la Filosofía, mientras en la *Coronación* sólo aparecen tres e intervienen activamente, pues solicitan el premio para mosén Jordi. Igual que en la *Visión,* Santillana toma el lugar común y lo transforma con absoluta libertad.

En la *Coronación* hay referencias expresas a la *Divina Comedia* y a la *Eneida*[32], y se recuerdan pasajes de ambas obras. El canto IX del *Purgatorio* sugirió la descripción mitológica del amanecer:

> La fermosa compañera
> de Tithón se demostrava,
> e las sus fustas bogava
> contra la nuestra rivera...
> ... E la nocturna escureça,
> como vencida, fuía,
> e sus péñolas cogía
> aunque sintiesse graveça...

Pero la deuda con Dante se limita aquí al tema general y a dos extremos concretos: la perífrasis con que se designa a la Aurora ("la concubina di Titone") y, resumida, la metáfora de las alas de la noche. Santillana desaprovecha imágenes visuales de su modelo ("già s'imbiancava al balco d'orïente"; "di gemme la sua fronte era lu-

---

[32] Versos 13-16: "E como Aligheri reça / do recuenta que durmió, / en sueños me paresçió / ver una tal estrañeça"; 33-40: "Tal dizen que Eneas vido / a la Cipríana quando / se le demostró caçando / çerca los reynos de Dido; / por qual causa mi sentido / al Eneyda recordando, / vide ser ellas del vando / de la madre de Cupido."

cente") ; añade, en cambio, la de la navegación en fustas, que parece recrear el tradicional surgir de la Aurora desde el océano [33]. La descripción de las cazadoras recuerda, como el poeta mismo dice, la de Venus en el canto I de la *Eneida*. Ahora bien, la belleza de la diosa es "materia de dictadores", es decir, de poetas, conforme al uso medieval que llamaba a la poesía "arte de dictar" y "dictado" al poema. La escena toda responde al tipo de los tribunales de amor, tan frecuentes en la literatura de la Edad Media, sobre todo en la francesa; y el vergel circundado por un profundo río hace pensar en el *Roman de la Rose* y en Imperial más que en los bosques de Cartago o en los Campos Elíseos.

Tejida de tópicos librescos y con fuerte latinismo en el lenguaje, la *Coronación* no pierde por eso el encanto de la facilidad: los versos fluyen con soltura, y la riente gracia de Venus parece trasfundida en muchos de ellos. Fué el primer modelo de panegírico en la poesía de Castilla y no tuvo par hasta que otro poeta, Juan de Mena, celebró a Santillana siguiendo sus propias huellas.

El "Triunphete de Amor".

Antes de analizar el *Triunphete de Amor* conviene examinar qué relación guarda con el *Sueño* y con el *Infierno de los enamorados*. Post [34] sostiene que los tres poemas constituyen una trilogía donde se representan distintas vicisitudes de la pasión: en el *Sueño*, la derrota, prisión

---

[33] No aparece navegando la Aurora en ninguno de los numerosos ejemplos griegos, latinos ni románicos estudiados por María Rosa Lida en su artículo *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española*, Rev. de Filol. Hispánica, VIII, 1946, págs. 77-110.

[34] *Op. cit.*, págs. 212-4.

y herida del amante por Cupido y Venus; en el *Triunphete,* la glorificación de los vencedores, y una nueva herida causada por la dama; en el *Infierno,* la liberación, ante la vista de los dolores acarreados por el amor. A juicio de Post su teoría está corroborada por la presencia de Diana en las tres obras: en el *Sueño,* como defensora del poeta; en el *Infierno,* salvándolo por medio de Hipólito, favorito suyo; y en el *Triunphete,* si bien no interviene la casta divinidad, el poeta la nombra en los versos iniciales, que sólo tienen sentido —sigue diciendo Post— como referencia al *Sueño* y como protesta de querer mantenerse fiel a su protectora:

> *Siguiendo el plaziente estilo*
> *a la grand deessa Diana,*
> passada o çerca del filo
> la hora meridiana,
> vi lo que persona humana
> tengo que jamás non vió...

Pero tal interpretación del pasaje es errónea: *estilo* vale aquí 'práctica, ejercicio o costumbre' [35] y el ejercicio grato a Diana es la caza. Lo que el poeta dice con una

---

[35] Compárese: "Porque Castilla mantenga en *estilo* / toga e oliva, non armas nin peltas", MENA, *Laberinto,* estr. 147; "El *estilo* de mis ojos / es nunca jamás cesar / de plañir e de llorar", GÓMEZ MANRIQUE, Nueva Bib. Aut. Esp., XXII, pág. 8a; "El rey los consolaba diciendo que las cosas del mundo tales eran aún a aquellos que, fuyendo de las afrentas y peligros, con gran cuidado sus personas guardar dellas pensaban, cuanto más a los que su *estilo* e oficio era buscarlas", *Amadís,* Bib. Aut. Esp. t. XL, pág. 129a; "Este rey tenía por *estilo* cada mañana ... de tomar ... la su muy buena y preciada espada", Ibíd., página 395b; "Había comunicado con otros mozuelos el *estilo* que se tenía en aquella universidad, no sólo con los novatos, sino con los provectos", SUÁREZ DE FIGUEROA, *El Pasagero,* ed. Rodríguez Marín, página 100.

perífrasis es, sencillamente, que estaba cazando cuando presenció el desfile triunfal. No existe, por lo tanto, el pretendido nexo con el *Sueño*. Por otra parte, si los poemas formasen trilogía, no habría justificación para que la herida del amante se repitiera en el *Triumphete,* cuando ya había quedado herido y preso al final del *Sueño*. Menos aún se explicaría la falta de alusiones a este cautiverio en el *Triunphete,* que teóricamente representaría un momento posterior [36].

Además el *Triunphete* (164 versos) es mucho más breve que el *Sueño* (588) y el *Infierno* (548). En él la intervención de la retórica no alcanza la intensidad que en los poemas alegóricos largos. Todo hace pensar que se escribió antes y que no fué tenido en cuenta durante la composición de los otros dos.

* * *

En el *Triunphete de Amor* el poeta, "segudando los venados" en un ardoroso mediodía, se interna en una floresta y encuentra cerca de una fuente a dos pajes ricamente vestidos de carmesí, con simbólicas bordaduras de llamas y aljabas. Los pajes le anuncian el próximo paso de Cupido y Venus con todos sus servidores, e inmediatamente llega el cortejo. Preceden al dios varones célebres de la historia y fábulas antiguas, de la Biblia y de la cristiandad; siguen a la diosa sus "ancillas sofraganas", heroínas mitológicas todas, menos una dama que, por man-

---

36 Alega también Post que hay una cierta comunidad parcial de fuentes, ya que —según él— Boccaccio influye en el *Sueño* y en el *Infierno,* y Petrarca en el *Infierno* y en el *Triunphete;* pero sólo parece seguro el influjo de Boccaccio en el *Sueño* y el de Petrarca en el *Triunphete.*

dato de Venus, hiere al poeta con flecha envenenada. Al perder el sentido, se desvanece la visión,

> e tornose mi alegría
> en tristura infortunada.

El título de *Triunphete,* en diminutivo, prueba que el autor se percató de las diferencias que hay entre su poema y el que le sirvió de modelo, los *Trionfi* de Petrarca. Los *Trionfi* pretendían mostrar la sucesión de ilusiones y desengaños que jalonan la vida del hombre hasta que se refugia en la esperanza de la eternidad. De este conjunto, Santillana sólo se interesó por el triunfo del Amor, que, aislado, pierde todo alcance filosófico. Por otro lado, mientras Petrarca dedica gran parte del canto II al análisis introspectivo de la pasión, nuestro poeta se limita a decir:

> Non puede ser numerada
> mi cuyta desde aquel día
> que vi la señora mía
> contra mí desmesurada.

El *Triunphete* toma de Petrarca el plan general: desfile de enamorados célebres en torno al dios —aquí en torno a Venus también—, y vencimiento del poeta. Apetencias cultas incrementan el latinismo en el léxico y en la sintaxis; la intensificación es notable en comparación con la *Querella,* la *Visión* e incluso el *Planto de la reina Margarida,* de aspiraciones cultistas muy acentudas ya. Pero ni las series de nombres clásicos ni el prurito latinizante quitan a la obra su fuerte sabor medieval; sobre todo en el comienzo —la caza, el encuentro y conversación con los pajes—, tan ajustado a los hábitos del

ambiente señorial. Cuestión aparte es la de que esos hábitos estuviesen más o menos afrancesados [37].

A la tradición literaria peninsular debe Santillana un rasgo en que se aleja de Petrarca: en los *Trionfi* el poeta es apresado por una "giovinetta" "pura assai più che candida colomba"; hay un buscado contraste entre la ligereza con que lo cautiva y las amarguras que la pasión insatisfecha causa en el prisionero:

> So di che poco canape s'allaccia
> Un'anima gentil...

Pero Santillana, que había eliminado la descripción de los daños de amor, necesitaba, como compensación, un elemento patético si no quería reducir el poema a una superficial fantasmagoría. Para evitarlo acudió al convencional dramatismo de la flecha y la herida simbólicas; y sustituyó la inocente muchacha de Petrarca por una dama cruel que dispara su arco tan fieramente como las que

---

[37] Post, *op. cit.*, pág. 211, en su afán de señalar influjos literarios ultrapirenaicos, relaciona el *Triunphete* con el tema del tribunal de amor, y llega a decir que puede considerarse como "a Court of Love with additions from Petrarch". Más prudente se muestra Le Gentil (pág. 264) al afirmar solamente que el *Triunphete* "unit et combine plusieurs éléments, dont certains peuvent avoir une origine française, ou correspondent au goût français"; y con más cautela aún, reflriéndose a la penetración de las lecturas italianas en el poema de Íñigo López: "elles n'ont pas entraîné une rupture nette avec les traditions médiévales ou les modes françaises contemporaines". Reducido así el influjo a gustos y modas, y dejando a salvo la tradición medieval no francesa, no tendríamos inconveniente en reconocerlo. De esta manera el sufijo *-ete,* añadido al latinismo *triunpho* se manifiesta como índice de una corriente cultural, ya que es adaptación española del diminutivo provenzal y francés. Otros galicismos del poema, como *boscaje, cosseres, pages, neto* y *galante* denuncian también la difusión de gustos y costumbres venidos de Francia.

aparecen en los decires de Francisco Imperial [38]. Hay estrechas coincidencias con uno de ellos; el genovés había escrito:

Enbraçó el arco muy maestrad[a] ...
... e sin fazer nengún otro yerro,
firióme sin duelo la despïadada;
e *la flecha* era tan *enfeccionada*
con yerva d'amor, que luego mortal
caí en el prado... [39].

Y Santillana:

... *embraçó un arco* espantable
e *firióme* tan sin duelo
que luego cayý en el suelo
de ferida irreparable,
asý ferido de muerte
de *la flecha enfecçionada,*
de golpe terrible ê fuerte,
que de mi non sope nada...

El *Triunphete* muestra una vez más la continuidad con la poesía castellana previa. Al mismo tiempo revela que el autor no había tomado aún de Petrarca sino lo más exterior, la ficción alegórica; pero ni trató de imitarle en la amplitud de su concepción filosófica, ni se había dejado penetrar todavía por lo más moderno y contradictorio del espíritu petrarquesco [40].

---

38 Post, *op. cit.*, págs. 143, 211; Le Gentil, pág. 263.

39 *Canc. de Palacio,* 324.°, pág. 400.

40 El texto del *Triunphete* ofrece doble redacción para las estrofas XI, XII y XIV: la versión que parece más antigua *(Canc. de Palacio,* 224.°) ponía en el cortejo de Cupido a guerreros, emperadores y sabios que no deben su celebridad a casos de amor (Çipión el Africano, Héctor, Euclides, Séneca, etc.); la versión segunda los sustituyó por enamorados famosos. Doce estrofas de la versión primera figuran, sin

El "Sueño".

El *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* representan la culminación del decir narrativo amatorio en Santillana. En esta variedad del género, son sus creaciones de más empeño. Son obras gemelas y complementarias. Sus dimensiones, muy semejantes, triplican sobradamente las del *Triunphete* y casi las de la *Coronación,* los más extensos de los otros decires. Ofrecen entre sí la relación de sentido que enlaza el daño con el remedio, o el aserto con la réplica. Los unen además la común intervención de Diana y la importancia del papel conferido a la Fortuna: en el *Sueño* la voluble administradora de los bienes mundanos dispone que Amor y su mesnada venzan, hieran y cautiven al poeta; y en el *Infierno* arrebata a éste para mostrarle los tormentos reservados a quienes se guían por Venus. Al final del *Infierno* hay una alusión evidente a la prisión con que termina el *Sueño:*

de tal guysa fuy robado
que non sope de mí parte,
nin por quál razón nin arte
me vi, de preso, librado.

El *Sueño* es la más extensa narración amatoria de Santillana y la más rica en motivos. Empieza con un exordio de tono solemne, retóricamente apoyado en anáforas:

Oyan, oyan los mortales,
oyan e prendan espanto...

---

título, a nombre de Juan de Mena en el *Cancionero de Stúñiga* (página 230); y aunque los editores anotaron oportunamente (pág. 447) que era el *Triunphete* de Santillana, Foulché-Delbosc reptió el error (*Canc. Cast. del siglo XV,* 46.°), a pesar de que más adelante (223.°) da el texto íntegro de la segunda versión entre las obras del Marqués.

Y tras una invocación a Marte [41], se suceden invenciones alegóricas diversas. El poeta sueña tañer el arpa en un plácido vergel cuando repentinamente se turban los vientos, el vergel se tranforma en sombrío albergue de áspides y el arpa se convierte en serpiente que le muerde en el costado izquierdo. Despierta sobresaltado y se entera de que el Amor prepara contra él sus huestes. El corazón y el seso disputan sobre la fe que merecen los sueños présagos, y el poeta huye "por selvas inusitadas". Al octavo día se encuentra con un anciano que viste "a manera de çiente": es Tiresias, el adivino de Tebas, quien le aconseja usar del libre albedrío y solicitar el auxilio de Diana, Tras larga búsqueda, el fugitivo encuentra a la diosa rodeada de sus ninfas y obtiene su ayuda. El ejército de la Castidad se enfrenta con el del Amor, que lo desbarata. El poeta, malherido, cae en poder de Cupido y Venus, y es entregado al Pensamiento,

> del qual soy apresionado
> en gravissimas cadenas,
> do padezco tales penas
> que ya non vivo, cuytado.

El tejido de invenciones lo es también de recuerdos literarios. Buena parte del comienzo está construída con elementos procedentes de *La Fiammetta* de Boccaccio. La heroína, como el poeta del *Sueño,* ha vivido feliz hasta que la Fortuna resuelve infundirle la pasión que causará su desdicha; pero los dioses no quieren que esté desprevenida, y le anuncian los males venideros en un sueño muy semejante al que describe nuestro autor [42]. En el poema

---

[41] Véase después, pág. 173, n. 136.

[42] Ed. Bibliotheca Romanica, págs. 23-25. Señaló el influjo Post, pág. 208.

de don Íñigo los presagios de *La Fiammetta* se combinan con reminiscencias de la *Farsalia,* muy libremente elaboradas. Vale la pena de que nos detengamos en ellas para ver cómo se aprovechan las fuentes latinas y qué sentido tiene la imitación clásica en esta obra, muy cercana ya a la plenitud creadora del Marqués.

Uno de los pasajes recordados enumera los anuncios de ruina que se ciernen sobre Roma a la llegada de César (I, 572-581) :

> Ingens urbem cingebat Erinys
> excutiens pronam flagranti vertice pinum
> stridentisque comas, Thebanam qualis Agauen
> impulit aut saeui contorsit tela Lycurgi
> Eumenis, aut qualem iussu Iunonis iniquae
> horruit Alcides, uiso iam Dite, Megeram.
> Insonuere tubae, et quanto clamore cohortes
> miscentur, tantum nox atra silentibus auris
> edidit. E medio uisi consurgere Campo
> tristia Sullani cecinere oracula manes.

Santillana no incorpora todo el pasaje, ni siquiera lo sigue de cerca: toma unos cuantos elementos y los mezcla con otros de su propia cosecha. Hace intervenir a las tres Furias, tanto la que Lucano imaginaba envolviendo la aterrada ciudad, como las que mencionaba sólo en comparaciones; les atribuye el canto que en la *Farsalia* entonaban los manes de Sila; y cambia las imprecisas trompetas del cordobés por el instrumento mítico que simboliza el mugir de las olas:

> ... que las tres Furias cantaron,
> e la trompa de Tritón,
> e con tan triste canción
> el mi sueño quebrantaron.

Viene a continuación una perífrasis que nos lleva al canto II de Lucano (versos 235 y sigs.) [43] con el único fin de lucir recientes lecturas:

> En el mi lecho yazía
> una noche a la sazón
> que Bruto al Sabio Catón
> demandó cómo faría.

Y luego un nuevo circunloquio nos retrotrae a los augurios que pesan sobre Roma, fijándose ahora en los influjos estelares (I, 655-660):

> Si saeuum radiis Nemaeum, Phoebe, Leonem
> nunc premeres, toto fluerent incendia mundo.
> succensusque tuis flagrasset curribus aether.
> Hi cessant ignes. Tu, qui flagrante minacem
> Scorpion incendis cauda chelasque peruris.
> quid tantum, Gradiue, paras?

Don Íñigo, en su adaptación, toma los nombres de las constelaciones y la idea del paso de Apolo por Leo; pero no le atribuye, al menos de modo explícito, ninguna acción sobre la tierra, sino que lo utiliza como simple indicación de circunstancia temporal. Dos redacciones distintas muestran lo trabajoso que era para el señor castellano entender la "gentil poesía" de "el Anneo": en la versión primera identifica a Febo con Gradivo, sobrenombre de Marte; y así incurre en la incongruencia de presentar al sol caminando hacia Leo para pasar a Escorpio, como si estos dos signos del zodíaco fueran consecutivos:

> El adverso del Phitón
> por lo más alto del çielo

---

[43] García de Diego, pág. 58.

veia fazer su vuelo
con intensa operaçión;
e yva contra el León
su luçífera corona,
discurriendo por la zona
por passar al Escorpión.

Una segunda redacción, la preferida por García de Diego, corrige el yerro de los últimos cuatro versos:

acatando en Escorpión
su lucífera corona,
discurriendo por la zona
a la parte de aquilón.

El poeta se pone a cubierto de censuras. Pero aun así, una inexactitud en materia astronómica no parece haber sido para él cuestión de mayor cuantía. Lo que le importaba sobre todo era pintar al astro-dios caminando por el cielo, reforzar el elemento mitológico con la perífrasis "el adverso del Phitón", y añadir la imagen de la corona luminosa, de gran efecto visual, con el sonoro latinismo "luçífera" bien destacado. Este valor puramente decorativo es el que tiene en el *Sueño* y en otros poemas de Santillana la imitación de los clásicos. Por eso es incompleta y externa, sin alcanzar a lo esencial del conjunto: algo así como las hojas de acanto grecorromanas deformadas en los capiteles de un edificio gótico. Ya es significativo que los augurios del desastre, que en Lucano amenazan a todo un pueblo espantado, sirvan a Santillana para hiperbolizar una derrota de amores. La penetración clásica profunda le había de llegar por otro camino, el de la inquietud medieval por la acción de la Fortuna y de los hados; inquietud que precisamente empieza a mostrarse en el *Sueño*, según veremos.

El análisis de las fuentes puede encaminarnos para encontrar el sentido de otro episodio, la intervención de Tiresias. Se ha afirmado que corresponde a la de Catón en el Purgatorio dantesco [44], sin que con esto quede muy justificada la presencia del tebano. Post [45] cree que, como la descripción del vergel, no tiene más finalidad que la puramente ornamental, y que su encuentro con el poeta en un paraje hosco y solitario recuerda el de Boccaccio con el espíritu en el *Laberinto d'amore*. Ahora bien, esta reminiscencia debió despertar en Santillana la de una imitación del *Laberinto* conocida sin duda por él en los años mozos pasados en tierras de lengua catalana: *Lo Somni* de Bernat Metge, donde Tiresias alecciona al barcelonés sobre los vicios de las mujeres y la vanidad del amor. Don Íñigo, fiel a la doctrina y actitud vital corteses, no podía acoger en su poema las invectivas antifeministas de Boccaccio y Metge; por eso redujo el papel de Tiresias al de intérprete de sueños, impuesto por la leyenda griega, y al de consejero contra el amor, que convenía al fin didáctico de la obra.

La batalla final que las fuerzas de la Castidad sostienen contra las de Venus y Cupido se asemeja a las luchas alegóricas que hay en el *Roman de la Rose* y en el *Triumphus pudicitiae* [46]. Santillana, que conocía tanto el poema francés como el de Petrarca, pudo muy bien acordarse de

---

[44] Farinelli, *Dante in Ispagna*, pág. 116. Le Gentil, pág. 259.

[45] *Mediaeval Sp. Allegory*, pág. 49.

[46] Sanvisenti, pág. 193, nota 112; Post, págs. 206-7; Le Gentil, págs. 259-260. Luquiens, Roman. Forsch., XX, 1907, pág. 320f, no cree que el débito del *Sueño* con el *Roman de la Rose* consista en la batalla alegórica, vagamente parecida en los dos poemas, sino en la contraposición entre Venus y Diana; pero entonces holgaría suponer influjo: ¿se necesitaba acaso acudir a fuentes determinadas para representar en estas diosas el amor y la castidad?

ellos, así como de una descripción española de contienda parecida: la cantiga de Macías o Alfonso González de Castro *Con tan alto poderío,* tenida en cuenta por nuestro autor para la canción *¿Quién será que se detenga?* [47]. De todos modos se trata de un parecido general, no de imitación ceñida. A lo largo del poema surgen, pasajeramente, referencias a otras obras [48].

Se ha dicho que el *Sueño* es la más enteramente gálica entre las composiciones de Santillana [49], a pesar de los extensos pasajes inspirados en Boccaccio y Lucano y a pesar de que la deuda —si es que la hay— con la literatura francesa se limita al combate alegórico, donde pudo también influir Petrarca. Lo que sucede es que en este poema, como en otros de don Íñigo, lo francés se manifiesta, más que en imitación literaria, en gustos, modas y ambiente. Además, el *Sueño* ha tomado lo menos moderno de sus fuentes italianas y conserva fuerte carácter medieval, que nos sabe más a francés por la usual identificación exclusivista de lo italiano con el pleno Renacimiento; pero no debemos olvidar que el espíritu de la Edad Media está muy vivo aún en los grandes toscanos del siglo XIV.

El *Sueño* es una sucesión de elementos heterogéneos ligados por una finalidad que les da sentido: cada uno de ellos tiene su razón de ser en la relación que guarda con

---

47 POST, págs. 207-8, sostuvo que Santillana desconocía el poema, no incluído entre los que cita como obra de Macías en el *Prohemio;* pero es que Santillana lo atribuye a Alfonso González de Castro.

48 Se menciona a Valerio Máximo en la enumeración de sueños présagos verdaderos (estr. 18-21), para la que Santillana acudió también a la *Genealogía deorum* de Boccaccio (libro I, cap. XXXI) y acaso a otros autores (cfr. *Comedieta,* estr. 51 a-d). Los ejércitos combatientes son comparados después con los descritos por Guido delle Colonne, Dares y Dictis, etc.

49 POST, pág. 143.

la tesis del poema, a saber, la inutilidad de oponerse a los asaltos del amor. Pero esos elementos son demasiado dispares, y el poeta no vence la tentación de desarrollar cada motivo que toca, deteniéndose por igual en lo esencial y en lo episódico. El resultado es que la atención del lector se dispersa ante el continuo cambio de escenarios y temas, y la obra no llega a poseer aspecto unitario. Pero dentro de esta secuencia laxa hay bellezas parciales indudables. La sensibilidad poética de Menéndez Pelayo destacó acertadamente la descripción del vergel y la de la cacería de Diana, que tiene el encanto anacrónico de los pintores italianos primitivos:

Vi fermosa montería
de vírgenes que caçavan
e los alpes atronavan
con la su grand voçería...
De cándidas vestiduras
eran todas arreadas,
en arminios aforradas
con fermosas bordaduras;
charpas e ricas çinturas
sotiles e bien obradas;
de gruessas perlas ornadas
las ruvias cabelladuras.
E vi más que navegavan
otras donçellas en barcos
por la ribera, e con arcos
maestramente lançavan
a las bestias, que forçavan
las paradas e fuían...

El tránsito de la visión medieval del mundo a la humanística no se ve sólo en estas deliciosas ninfas que cazan vestidas de armiño y ricamente enjoyadas; se muestra, como en Petrarca y Boccaccio, en la preocupación por la libertad y el destino humanos. Todo el poema respira fa-

talismo: sueños y augurios se cumplen sin posible escape. En vano dirá Tiresias que

> maguer que seamos
> governados de Fortuna,
> quédanos tan sólo una
> raçón en que proveamos:
> de la qual si bien usamos.
> anula su poderío:
> éste es libre alvedrío,
> por donde nos governamos.

La lección estoica resulta infructuosa: a pesar de sus esfuerzos, el poeta es herido y cautivado. No hay resistencia válida ante el empuje de una pasión ordenada por las fuerzas que rigen la suerte de los hombres.

El "Infierno de los enamorados".

El *Infierno de los enamorados* es la antítesis del *Sueño:* considerando los daños acarreados por el amor, puede nacer el deseo de abandonarlo y libertarse. Cabía entender tales daños como el dolor que en la vida terrena padecen quienes se entregan al apetito; o bien —dentro de una ideología misógina— el envilecimiento del que se somete al capricho de las mujeres; o, por último, la expiación de la culpa carnal por las almas condenadas, después de la muerte. De estos tres aspectos, Santillana poetizó el primero en sus obras líricas y en la *Querella;* y rechazó el segundo porque, según se ha dicho a propósito del *Sueño,* la denigración de las mujeres, grata a Boccaccio, a Metge o al Arcipreste de Talavera, no convenía al código social de un caballero. Por eso, con el modelo del *Inferno* dantesco, se mostró curado de amores por haber visto el padecimiento de los amantes precitos. Varios pasajes revelan, sin lugar

a dudas, cuál es el propósito de la obra: cuando el poeta se declara resuelto a no dejar el servicio de su dama, Hipólito le responde:

... ¡Qué bien sería
que siguiéssedes mi vía
por ver en qué trabajades
e la gloria que esperades
en vuestra postremería!

A la puerta del "triste logar *eterno*" una inscripción, hermana del "lasciate ogni speranza", advierte gravemente:

El que por Venus se guía
entre a *penar su pecado.*

Y como don Íñigo palidece de temor al leerla, Hipólito le tranquiliza así:

Non reçeledes
de passar, maguer veades
en las letras que leedes
extrañas contrariedades;
ca el título que mirades
al ánima se dirige;
tanto quel cuerpo la rige,
de sus penas non temades.

El *Infierno* de Santillana es, por lo tanto, un lugar de castigo para después de la muerte. El carácter ético-religioso de la ficción se desprende paladinamente de los pasajes citados y de algunos más [50]. Pero el autor, que con-

---

[50] Cuando el poeta se ve perdido en agrestes montañas, emprende el camino por sendas ignoradas esperando socorro del "divino Misterio a quien invocava". El autor, firme enamorado antes de presenciar los tormentos perdurables, se declara en la "finida" apartado del Amor. LE GENTIL, pág. 267, olvida estas reiteradas manifestaciones de Santi-

fiesa estar incurso en el mismo pecado que Macías, no podía erigirse en juez severo: registra la condenación exigida por principios morales, pero la compensa con una compenetración cordial y una dignificación estética. Aunque la razón sentencie en contra, sigue vivo el ideal del trovador mártir.

La traza del poema es en casi todos sus puntos una sucesión de elementos procedentes de la *Divina Comedia:* extravío del narrador en una selva, donde se ve asaltado por un fiero vestiglo; encuentro con un guía providencial, Hipólito, que, para aleccionar al poeta, le muestra la mansión de los condenados. Esta es un "alcáçar bien murado", en torno al cual discurre un río flameante, así como la fuerte ciudad de Dite, en la *Commedia,* está rodeada por el lodo hirviente de la Estigia. Desfilan enamorados célebres, y el poeta conversa con una pareja de lastimados compatriotas: Macías y su dama ocupan el lugar de Paolo y Francesca. Tan estrecha dependencia va acompañada por numerosas imitaciones de detalle y abundantes recuerdos literales:

> Por quanto a dezir quál era
> el selvaje peligroso
> e recontar su manera
> es acto maravilloso...
>
> ... "¡O ánimas afanadas
> —yo les dixe— que en España
> nascistes, si non me engaña
> la fabla, o fuistes criadas! ..."

---

llana al escribir: "Ce n'est pas une intention moralisante ou religieuse qui inspire l'auteur de *l'Infierno;* il n'insiste à aucun moment sur ce point." Lo mismo M. Casella, Bulletino della Società Dantesca Italiana, XXI, 1914, pág. 33, a pesar de que observa el sentido alegórico de la cacería de Hipólito (la castidad), que da muerte al jabalí (la lujuria).

Otros muchos y muy ceñidos paralelos pueden verse en los estudios de Sanvisenti, Seronde y Farinelli [51]. Con todo, ha habido en algún investigador decidido afán por regatear las deudas de Santillana con Dante y relacionar el *Infierno de los enamorados* con *Desiertos, Prisiones* u *Hospitales* alegóricos franceses. Versan estos poemas sobre el tormento que sufren en vida los amadores, o sobre el castigo dado a quienes desobedecen al amor, en especial los desleales y las *belles dames sans merci;* su sentido y finalidad son, pues, distintos u opuestos a los de Santillana [52]. Recientemente, Le Gentil ha reconocido las fun-

---

[51] Sanvisenti, *I primi influssi*, págs. 163-7; Seronde, The Romanic Rev., VII, 1916, págs. 194-210; Farinelli, *Dante in Ispagna*, páginas 117-118.

[52] Apuntó estas semejanzas Savj-López, *Dantes Einfluss*, pág. 8. Post, págs. 75 y sigs., a pesar de reconocer que en el *Infierno* imaginó el autor "a real abyss of retribution for illstarred lovers", afirma que la concepción básica provino de la tradición venida del Norte, no del *Inferno* dantesco. Esa tradición norteña es la representada por obras como el *Desert d'Amours* de Eustache Deschamps, que simboliza la desesperación de una dama al pasar su juventud y verse abandonada; poemas del tipo llamado "Purgatorio de bellezas crueles", donde se pinta el castigo de las desamoradas; la *Prison d'Amours* de Baudouin de Condé (s. xiii), sombrío lugar de tormento para enamorados vivos, llagados en el corazón; y el *Hospital d'Amours* de Achille Caulier (que Santillana creía de Alain Chartier), donde el enamorado cura su desesperanza y ve cómo los ingratos y pérfidos, "toux ceulx qu'Amours excomunie", pagan las culpas que han cometido. Ya Seronde, The Rom. Rev., VII, 1916, demostró cumplidamente la inconsistencia de casi todas las relaciones señaladas por Post entre estos poemas franceses y el de Íñigo López. Añadiré que el *Hospital* de Caulier, en cuyas semejanzas con el *Infierno de los enamorados* hace Post más hincapié, no es seguro que existiese con anterioridad a la obra de Santillana: Caulier hubo de escribirlo después de muerto Alain Chartier, cuya sepultura describe; y Chartier murió a fines de 1429 (Pierre Champion, *Histoire poétique du quinzième siècle*, II, 1923, pág. 155).

damentales divergencias que separan la obra de Íñigo López de las francesas más parecidas, juzgando arriesgado afirmar que las utilizara conscientemente. Sin embargo, se esfuerza por salvar un último resto de influjo francés atribuyendo a él la restricción del asunto a un infierno de amor, en lo que el poema castellano se aparta del de Dante [53]. Pero en esto Santillana obedecía al propósito de responder a su propio *Sueño,* centrado en un ineludible vencimiento por la pasión erótica. Si además tuvo en cuenta algún precedente ajeno, no es probable que fuese el de alegorías ultrapirenaicas con finalidad diversa o contraria a la suya, sino el de la abundante producción didáctica dirigida contra el amor, empezando por el *Laberinto* de Boccaccio [54]. En este respecto parece significativa la elección de Hipólito como guía y desengañador. En la tragedia de Séneca el hijo de Teseo prorrumpe en una invectiva antifeminista que, glosada por don Alonso de Cartagena, fué recogida por la literatura que en el siglo XV polemizaba sobre las virtudes y vicios de las mujeres [55]. El caso

---

[53] Pág. 269. LE GENTIL, además, va demasiado lejos en la interpretación simbólica del poema: "L'*Infierno* n'est il pas, plutôt qu'un lieu de châtiment, une image allégorique des souffrances inévitables de l'amour?... L'attitude de Santillana n'est donc point éloignée de cette des rimeurs français contemporains". Pero no es lícito prescindir de las referencias expresas al pecado y a la *postremería* —término inequívoco— de los condenados.

[54] La posible influencia del *Corbaccio* fué indicada por POST, página 213; la admite LE GENTIL, págs. 267-9.

[55] El Marqués declara haber mandado traducir las *Tragedias* de Séneca (Carta a don Pero González de Mendoza, Trend, pág. 38). No están, pues, justificadas las dudas de SCHIFF (pág. 130) a este respecto. El ataque a las mujeres (versos 554-565 del *Hipólito)* figura, juntamente con la glosa y adición hechas por don Alonso de Cartagena, en una compilación de sentencias del filósofo cordobés incluída en los *Cinco libros de Séneca* que el Obispo de Burgos tradujo para Juan II (edi-

de Hipólito en el *Infierno* es idéntico al de Tiresias en el *Sueño:* las dos figuras legendarias llegan a Santillana como encarnizados enemigos de la mujer, y don Íñigo los transforma en consejeros que previenen contra el amor, suprimiendo las detracciones contrarias al sentir cortés.

El único influjo esencial es el de la *Commedia,* y la inevitable comparación con ella aplasta el poema de Santillana. ¡Qué borrosa aparece la figura de Macías puesta junto a la de Francesca! El desventurado trovador ni siquiera cuenta sus amores ni su muerte. Acaso este silencio obedezca a razones de índole social, ya que se trataba de un drama de honor relativamente reciente. Como quiera que fuese, el autor desaprovechó una preciosa oportunidad de infundir a su obra mayor calor humano y más intensa vibración emotiva. Con todo, si dejamos a un lado el abrumador parangón con Dante, hallaremos en el *Infierno* de Santillana pasajes tan bellos como la descripción de los deleites concedidos a Hipólito y otros mártires de la castidad [56]:

E Diana me depara
en todo tiempo venados
e fuentes con agua clara
en los valles apartados;

---

ción de Sevilla, 1491, fols. n. vii y n. viii). Lleva como encabezamiento indicador del tema: "En el tractado de las mugeres". Como tal "Tractado" lo menciona Fernando de la Torre en una carta sobre las excelencias y tachas de las mujeres, donde se copian la glosa y la adición *(Cancionero y obras en prosa,* 1907, págs. 95-6). Con motivo de los reproches lanzados por Hipólito, don Alonso de Cartagena toca los casos de Clitemnestra, las danaides, Progne, Medea, Helena, las condenaciones del Eclesiastés y la ruina de la España goda por causa de Alataba, la hija de don Yllán.

[56] Descripción inspirada en Ovidio *(Heroidas,* IV, v. 169-174); véase Antonio Alatorre, *Las "Heroidas" de Ovidio y su huella en las letras españolas,* México, 1950, pág. 51.

e arcos amaestrados
con que fago çiertos tiros;
e çentauros e satyros
que me enseñen los collados.

O la pintura del suplicio de los amantes:

E por el siniestro lado
cada qual era ferido
en el pecho, e muy llagado
de grand golpe dolorido,
por el qual fuego encendido
salía, que los quemava:
presumid quien tal passava
si deviera ser nascido.

La misma paráfrasis del "Nessun maggior dolore", aducida frecuentemente como ejemplo de imitación desvaída, es, en sí misma, muy hermosa. Sus versos exactos, pero de lento fluir, transparentan suavemente el abandono a una amargura infinita:

La mayor cuyta que aver
puede ningún amador
es membrarse del plazer
en el tiempo del dolor:
e ya sea que el ardor
del fuego nos atormenta,
mayor dolor nos augmenta
esta tristeza e langor.

Pero el valor del poema no consiste sólo en aciertos aislados. A diferencia del *Sueño*, el *Infierno* es una obra homogénea que mantiene siempre en un mismo clima sentimiento e imaginación: en las selvas temerosas todo se conjura para convencer al poeta de "que amor es desesperança"; la lobreguez del infierno se ilumina sólo con las llamas que salen del pecho de los condenados. En un

escenario de irremediable y desolada tristeza se situaba, por primera vez en la literatura peninsular, una figuración que, referida por el autor al castigo eterno, era fácilmente aplicable para representar en general los padecimientos que el amor trae consigo. No es de extrañar que despertase larga serie de imitaciones y que éstas, en su mayoría, se desentendieran del fin moralizador [57]. La

---

[57] Han estudiado la descendencia del *Infierno de los enamorados* en los cancioneros POST, págs. 84-102, y LE GENTIL, págs. 272 (nota 86) y 273-8. Las ficciones poéticas influídas por esta obra de Santillana son, según LE GENTIL, la *Visión* de Juan de Andújar, el *Purgatorio de Amor* del Bachiller Ximénez, el *Infierno de amores* de Guevara y tres obras de Garci Sánchez de Badajoz, el *Infierno de Amor*, las *Liciones de Job* y otras coplas suyas *(Canc. Cast.*, N. Bib. Aut. Esp., XXII, 455.°, 558.°, 894.°, 1045.°, 1048.° y 1055.°); las *Fiestas de Amor* y la *Sepoltura de Amor* de don Pedro Manuel Ximénez de Urrea (en su *Cancionero*, 1878, págs. 144-161 y 199-212); un *Hospital de amores*, anónimo, impreso en el *Cancionero General*, edición de Amberes, 1557 *(Canc. Gen.* de Hernando del Castillo, II, 1882, págs. 562-70); y finalmente un poema de Duarte de Brito *(Canc. Geral* de Resende, I, 1910, pág. 337) y el *Fyngymento de amores* de Diogo Brandão (Ibíd., III, 1913, págs. 42-52). La dependencia de todas estas obras respecto al *Infierno de los enamorados* de don Íñigo es muy varia: los recuerdos concretos, incluso verbales, abundan en los poemas de Andújar, Brito y Brandão; las *Fiestas* de Urrea congregan, como Santillana, multitud de personajes del mundo clásico, con igual afán de ostentación sabia; en el caso de Guevara, Garci Sánchez y el Bachiller Ximénez no hay más que vagas semejanzas, más débiles todavía en la *Sepoltura* y el *Hospital*. Sólo en las *Fiestas* de Urrea y en las dos obras portuguesas el infierno descrito es el lugar de condenación eterna donde se expían los pecados; y aun así, el fin moralizador se debilita en el *Fyngymento* porque Brandão declara haber olvidado pronto la lección; y en el poema de Brito, porque no sólo presenta como condenados a los pecadores de amor —muy complacidos en sus dolores—, sino también a la dama ingrata que no ha accedido a los requerimientos del poeta. Hay además citas y reminiscencias en otros autores: en un decir de García de Pedraza *(Cancionero de Palacio*, páginas 133-6) el poeta escarmienta cuando en la casa de Grand Cuydado le leen el poema de Santillana; y Bernardim Ribeiro se inspira en la es-

alegoría se convirtió así en un recurso más para describir las cuitas del amante.

En nuestros días debemos a Gerardo Diego [58] una honda y exquisita reelaboración de cuanto es verdadera poesía en la creación de Santillana:

Por las selvas del infierno
de los namorados, eh,
entre lirios y entre zarzas
que se retuercen de sed,
roto de espinas de fuego
y sin volver ni una vez
la soñadora cabeza,
va Macías el doncel...

Y la esencial antinomia que hay en Santillana entre la condena moral y la exaltación admirativa encuentra expresión exacta en los versos de Gerardo:

Pero tu infierno es eterno
e infierno de merecer,
porque tus penas, Macías,
glorias son de un cuerpo fiel,
y las brasas de tu alma
rosas en rosal de fe.

La "Defunsión de don Enrique de Villena".

La *Defunsión de don Enrique de Villena* y la *Comedieta de Ponça* corresponden al comienzo de la plenitud

---

trofa "La mayor cuyta que aver..." para lo que LE GENTIL califica de "joli passage" (pág. 149) sin señalar su procedencia inmediata:

Nunca foy mal nenhum *moor,*
nem no a hy nos amores,
ca a *lembrança* do favor
no tempo dos desfavores.

[58] *Angeles de Compostela,* 1940, págs. [26]-[28].

creadora de Santillana. El poeta, entre sus treinta y seis y treinta y ocho años, dueño de todos los recursos de su arte, canta la muerte de un maestro admirado y el desastre ocurrido a unos príncipes con quienes le unían viejos lazos. Abandona el octosílabo, metro en que había compuesto los decires amatorios, y emplea el verso de arte mayor, más adecuado a la sonoridad grandilocuente. E intensifica la elaboración retórica, los recuerdos eruditos y el latinismo del lenguaje, tratando así de levantar su estilo.

Don Enrique de Villena significó mucho en la formación artística de Santillana. Le llevaba catorce años, y, curiosamente abierto a las letras extranjeras y antiguas, orientó las aficiones poéticas del joven Íñigo López. Para sus contemporáneos, los dos señores representaban una misma tendencia: ya entre 1419 y 1423 Juan Alfonso de Baena aludía con despego al tipo de poesía que ambos practicaban [59]; más tarde, en 1432, el rey de armas Fernán Moxica los nombraba, juntos también, como sus maestros en el arte del poema alegórico:

> Mas Enrique de Villena
> con el barón de la Vega
> alumbren mi mano ciega... [60].

La comunicación entre los dos no se interrumpió; lo atestiguan la *Pregunta de nobles*, las traducciones de Virgilio y Dante, y en 1433 la dedicatoria del *Arte de trovar*. Lo que en ella resalta es la actitud magistral de don Enrique, que no depone el tono de superioridad: don Íñigo era ya poeta bien conocido, pero falto de saber técnico, y el *Arte de trovar* vendría a remediar esa falla. "Conoz-

---

[59] Véase antes, pág. 3.

[60] Menéndez Pelayo, *Antología*, V., ed. 1927, pág. cclix.

co ... que vos delectaes —le escribe— en fazer ditados y trobas ya divulgadas y leýdas en muchas partes. E por mengua de la gaya dotrina no podeis transfundir en los oydores de vuestras obras las esçelentes invençiones que natura ministra a la serenidat de vuestro ingenio con aquella propiedat que fueron conçebidas. E vos, informado por el dicho tratado, seás originidat donde tomen lumbre y dotrina todos los otros del regno que se dizen trobadores, para que lo sean verdaderamente" [61]. Hasta qué punto fueron seguidos los consejos de Villena se ve en la Introducción de Santillana a los *Proverbios* (1437), donde alega la autoridad de varios preceptistas provenzales y catalanes recomendados por don Enrique cuatro años antes. No es de extrañar, pues, que la muerte del maestro afectase hondamente al discípulo.

La lamentación fúnebre o *planto* en octavas de arte mayor contaba con valiosos precedentes castellanos, como los de Villasandino y Fray Migir a la muerte de Enrique III, el de Fernán Pérez de Guzmán a la del almirante don Diego Hurtado, o el de Ferrant Sánchez Calavera a la de Ruy Díaz de Mendoza. En uno había aparecido la alegoría política [62]; en los otros el sermón ascético [63] y la meditación dolorida sobre la caducidad de los bienes mundanos. La *Defunsión de don Enrique de Villena* se aparta de todos por el carácter de la alegoría y por el espíritu que la anima. No pretende aleccionar. Una sola estrofa le basta para elogiar al difunto; pero esa estrofa corona la descripción de un duelo universal: fieras, centauros, harpías y sirenas están vencidos por el dolor. El poeta, en compañía de otros caminantes que se golpean el ros-

---

61 Ed. Sánchez Cantón, 1923, pág. 45.

62 *Canc. de Baena,* 34.º.

63 Ibíd.. 38.º, 530.º, 571.º.

tro y se arrojan al suelo, sube a la cumbre de un monte donde las musas gimen desconsoladas en torno al féretro de don Enrique, última columna de la poesía. Hay, pues, un conjunto de elementos paganos: monstruos mitológicos languidecientes, llanto de las musas y representación de la muerte según el mito clásico de las Parcas:

> ... E maldixe Antropus, con furia indinado,
> e la su crueza, que no cata vado
> nin cura de sabio más que de imprudente
> e faze al menguado egual del potente,
> cortando la tela que Cloto ha filado.

No hay resignación, sino protesta "blasmando a Fortuna e sus movimientos". Sin embargo, la realidad cristiana yacente bajo la ficción literaria se deja ver en el mundo reflejado por los símiles: como términos de comparación surgen la peregrinación a Santiago, la fiesta de la Candelaria, el león curado por un santo ermitaño... [64] Además, desembozadamente, el poeta rehusa invocar a los dioses antiguos [65], y en la jornada a través de selvas temerosas se siente guiado por la mirada providente de Dios:

> Mas el sacro aspecto que mira, catando
> con benignos ojos a los miserables,
> bien como la nave que suelta los cables
> e va con buen viento leda navegando,
> asý me levava...

Referencias a "la gesta Magnea" —es decir, a la *Farsalia*— [66] y a Dante representan bien la doble vertiente del

---

[64] Estrofas 8, 16, 17.

[65] Estrofas 2-3.

[66] Estrofa 1, v. 8. Lucano es llamado *Magneo* en la estrofa 20, v. 2. Se trata de un error al interpretar la abreviatura "M. Anneo": *Lucano*

poema. La singularidad de la *Defunsión* consiste en que, dentro de nuestras letras, es la primera lamentación cuya "fermosa cobertura" es casi totalmente pagana.

La "Comedieta de Ponça".

La *Comedieta de Ponça* es el intento más ambicioso de Santillana en el poema narrativo, y también su obra más lograda dentro del género. Su extensión excede a la de cuantas alegorías había compuesto la poesía sabia de Castilla en lo que iba de siglo; la grandeza del asunto tampoco había tenido igual. Hasta entonces los imitadores españoles de las *Caídas de príncipes* no habían encontrado a su alrededor más casos ejemplares de suerte veleidosa que la muerte más o menos temprana, pero natural, de algún personaje, o el disfavor de algún privado. Nada comparable a la desgracia que padeció la casa real de Aragón con la batalla naval de Ponza: el 25 de agosto de 1435 el rey Alfonso V era vencido y apresado por los genoveses; con él quedaban cautivos dos de sus hermanos, don Juan, rey de Navarra, y don Enrique, maestre de Santiago. Después, el 16 de diciembre, moría en Medina del Campo la reina viuda doña Leonor, madre de los prisioneros [67]. "La fuerza del dolor que recibió por el desastre de sus hijos —dice Mariana— súbitamente le arrancó el alma. La muerte repentina hizo se creyese ésta era la causa" [68]. La desdichada señora no alcanzó a ver el alba

---

Magneo figura en un códice que perteneció a la biblioteca de don Íñigo, véase SCHIFF, pág. 139. MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena*, págs. 255-6 y 268, prefiere derivar el adjetivo *magnea* del epíteto Magnus, que Lucano aplica a su héroe Pompeyo.

67 *Crónica de Juan II*, Bib. Aut. Esp., t. 68, págs. 525-7.

68 Bib. Aut. Esp., t. 30, pág. 105b.

de días más propicios, muy cercanos ya: a los pocos días de su muerte el Duque de Milán daba libertad a don Alfonso y sus hermanos.

Don Íñigo no podía permanecer indiferente ante lo ocurrido al rey e infantes aragoneses. Los seis años pasados en su primera juventud al servicio de don Alfonso habían establecido lazos que las ulteriores vicisitudes políticas no borraron del todo. Al volver a Castilla, el señor de Buitrago había sido uno de los más decididos partidarios del infante don Enrique frente a Juan II y don Alvaro de Luna; y si en 1429 había defendido la frontera del Moncayo contra las fuerzas de Aragón y Navarra, lo hizo tras mantener durante mucho tiempo una actitud que había infundido justificadas sospechas al rey castellano. Ahora podía dar rienda suelta a su afecto por los Trastámaras aragoneses y congraciarse con ellos. Pero sentimientos y conveniencias personales fueron superados por la consideración del alcance nacional de la desgracia y por la presentación de una teoría coherente sobre la acción de la Fortuna.

La *Comedieta* hubo de componerse muy a principios de 1436, antes que llegasen a oídos de su autor noticias de que Alfonso V había reanudado con éxito las campañas de Italia, cosa ocurrida en el mismo año; antes de que el infante don Pedro muriese en ellas (1438) y antes de la definitiva toma de Nápoles (1443) : nada de esto se menciona en las predicciones que el autor pone en boca de la Fortuna, quien anuncia, en cambio, una serie de empresas jamás realizadas, como la conquista de Tierra Santa, Babilonia, India y Egipto. Si en mayo de 1444, al enviar el poema a doña Violante de Prades, asegura don Íñigo "que fasta hoy jamás non ha salido de las mis manos", no ha de entenderse que lo hubiera tenido inacabado, sino que

se había resistido a facilitar copias hasta entonces. Tal vez proyectase durante algún tiempo poner al día los vaticinios, sin llegar a hacerlo [69].

El asunto del poema es una visión en que la reina madre y las esposas de don Alfonso, don Juan y don Enrique exponen su dolor a Boccaccio en persona, que ha bajado del cielo al oír sus quejas. Las damas le invitan a describir la desventura que padecen. Doña Leonor cuenta la derrota y prisión de sus hijos, y apenas termina su relato, se desmaya y muere. Aparece entonces la Fortuna, seguida de largo cortejo; respondiendo a anteriores increpaciones de las damas, se justifica, y predice la libertad y futuras glorias del monarca aragonés y de sus hermanos. Sabido es que a este final dichoso se debe el título de *Comedieta,* pues su autor entendía, como Dante, que "comedia es dicha aquella [manera de fablar] cuyos comienços son trabajosos, e después el medio e fin de sus días alegre, goçoso e bien aventurado" [70], aunque no se tratase de una obra teatral [71]. El diminutivo *Comedieta* significa que Santillana se colocaba en la línea del poeta florentino, pero consciente de la propia modestia, como en el caso del *Triunphete* respecto de los *Trionfi.*

La estructura de la obra sorprende por el calculado paralelismo entre dos partes desiguales en extensión, pero de disposición semejante. Comprende una las primeras ochenta y tres estrofas, hasta la muerte de doña Leo-

---

[69] Trato por extenso la cuestión en *La fecha de la "Comedieta de Ponza"*, Archivum. Revista de la Fac. de Filosofía y Letras de Oviedo, IV, 1954, 81-86.

[70] Ríos, pág. 94.

[71] Las ideas de don Íñigo sobre los géneros dramáticos debieron de ser muy confusas. Recuérdese que llama "cantares así commo cénicos plautinos e terencianos" a las serranas y estribotes de su abuelo Pero González de Mendoza.

nor, cima de la tensión dolorosa; la segunda parte se inicia con la aparición de Fortuna y culmina en la visión de los príncipes libertados, con un total de treinta y siete octavas. Seis invocaciones, una de ellas en forma de preterición, dividen cada parte en tres fragmentos, con notables correspondencias de contenido: la descripción de las damas y sus blasones en las estrofas 3-8, tiene por correlato la descripción de la Fortuna y sus atributos al comenzar la segunda parte; la extensa relación que doña Leonor hace de la batalla se equilibra con el discurso de Fortuna, mucho más breve, pero preñado de augurios felices.

Se viene repitiendo que la *Comedieta* está influída por el *Livre des quatre Dames* de Alain Chartier [72], compuesto en 1415 ó 1416 con motivo de la batalla de Azincourt. El poema de Chartier, desmesuradamente largo, muestra al poeta vagando por un convencional vergel donde encuentra a cuatro damas llorosas: enamoradas respectivamente de un caballero muerto en la batalla, un prisionero, un desaparecido y un cobarde, disputan entre sí cuál es la más desdichada, y el pleito es sometido a la dama del poeta. Santillana conocía la obra, citada en el *Prohemio* como "el Debate de las quatro damas" [73] y tal vez le debiese la idea de tratar literariamente el asunto que lo ocurrido en Ponza le brindaba. Pero a eso se reduce la posible deuda [74]: Le Gentil reconoce que mientras el *Livre*

---

[72] Post, *op. cit.*, pág. 223; Seronde, The Rom. Rev., VI, 1915, página 84; Le Gentil, págs. 513-514.

[73] Trend, pág. 10.

[74] Las semejanzas entre pasajes concretos apuntadas por Seronde son demasiado vagas para que se deban forzosamente a reminiscencia. Tampoco hace falta suponer, como Le Gentil, que las alusiones de Chartier a la Fortuna en las frases de consuelo que dirige a las damas contendientes hayan recordado a Santillana las *Caídas de*

de Chartier es un *débat,* en la *Comedieta* no hay disputa entre las princesas; admite que el papel de la Fortuna es mucho más importante en Santillana, y que la orientación de los dos poemas es distinta [75]. El contraste había sido planteado antes y con más amplitud por Charles V. Aubrun, quien ve en cada obra la encarnación del espíritu que anima a la correspondiente literatura nacional: la *Comedieta,* aristocrática y grandiosa, llena de preocupación por cuestiones trascendentales, busca el tono elevado, el lujo formal y el lenguaje brillante y oscuro, tratando de situarse "bajo la violenta luz de lo sobrenatural"; en plano más real y más al nivel del hombre, el *Livre des quatre Dames* se rodea de ambiente pastoral, afina el análisis psicológico y razona sobre el procomún de la nación francesa [76]. Podemos no compartir la mayor simpatía con que Aubrun mira la postura de Chartier; pero las diferencias esenciales respecto a Santillana están agudamente observadas.

En la *Comedieta* hay una deslumbradora ostentación de vestiduras y piedras preciosas, escudos y banderas. Todo cuanto contribuía entonces a dar realce a la persona aparece aquí, donde se va a tratar del destino que espera a individuos de la más excelsa humanidad: "quasi deesas" parecen las cuatro señoras, igual que la reina doña María de Castilla, hermana de Alfonso V:

> "Ésta de los dioses paresce engendrada
> e con las çelícolas formas contiende
> en egual belleza, non punto sobrada."

---

principes de Boccaccio. ¿Qué necesidad tenía don Iñigo de intermediarios para acordarse de uno de sus autores preferidos?

[75] *Op. cit.,* pág. 514.

[76] *Alain Chartier et le Marquis de Santillane,* Bulletin Hispanique, XL, 1938, págs. 129-149.

Las cualidades atribuídas al rey de Aragón y a sus hermanos constituyen un alto cuadro de valores donde entran virtudes, dones de naturaleza como la hermosura o la agilidad, condiciones referentes al trato con los demás hombres, la ciencia, la poesía y la habilidad en el canto, en la caza o en la equitación. Sirva de ejemplo la semblanza de Alfonso V (estr. 25-30): verdadero rey y caballero, odia la avaricia y es astro de la guerra; en él se dan las cuatro virtudes cardinales, que amó desde niño venciendo pereza y codicia; conoce los preceptos del Evangelio y las visiones de los profetas, con la Biblia toda; sabe tanto latín que el poeta duda "si Maro eguala con él": cuenta las sílabas y acierta a distinguir largas y breves; sabe geometría, astrología, filosofía y física; es poeta, pero eligió "el alto exercicio de vida guerrera" para ganar fama, y ha obtenido victorias en Africa e Italia. Es, pues, un ejemplar de humanidad generosa y completa. También lo son sus hermanos, aunque Santillana se extienda menos en sus alabanzas. En cada caso hay un conflicto entre la perfección arquetípica y la variedad individual, entre las exigencias del patrón impuesto por la tradición literaria y las condiciones reales del personaje descrito. No todos los encomios son iguales: sólo en don Enrique se pondera la hermosura, sólo en don Alfonso el saber. Si la reina María de Castilla, décima musa,

> de los çielos fasta los abismos
> comprehende las cosas e sabe qué son,

doña Leonor de Portugal vence "las passiones de humanidat" a pesar de su mucha juventud. No pidamos severa imparcialidad en las etopeyas; pero de todos modos junto a cualidades que hoy nos parecen injustamente atribuídas, encontraremos otras que suponen observación certera:

sorprende ver calificado de "benigno", "clemente" y defensor de afligidos al rey Juan de Navarra, que andando el tiempo había de comportarse como padre desnaturalizado con el Príncipe de Viana; pero no nos extraña que el poeta le llame "cauto"; y en el dictado de "sofridor" reconocemos el ánimo inquebrantable con que después hizo frente a las sublevaciones de sus vasallos.

Sobre esta aristocracia humana, sobre estos seres excelsos adornados con los bienes de naturaleza y con las más deseables cualidades adquiridas, cae el peso de las mudanzas de Fortuna. El poema se abre con una solemne advertencia:

O vos, dubitantes, creed las estorias
e los infortunios de los humanales,
e ved si los triunfos, honores e glorias
e grandes poderes son perpetuales.
Mirad los imperios e casas reales
e cómo Fortuna es superiora:
revuelve lo alto en baxo a déssora
e faze los ricos e pobres eguales [77].

Los poderosos no pueden confiarse: tienen ante sí la lección de la historia, que les habla de las caídas de otros como ellos. De ahí sus protestas contra la Fortuna, que da y quita honores, poder y riquezas. En cambio, los humil-

---

[77] Santillana recuerda aquí el decir de Gonzalo Martínez de Medina a la muerte de Diego López de Stúñiga y Juan de Velasco *(Cancionero de Baena,* 338.°):

Oýd la mi boz todos los potentes
a quien administra sus casos Fortuna;
Ved los juyzios atan exçelentes,
Más soberanos quel sol e la luna;
Mirad lo que fizo la alta coluna
De los que reynavan el tiempo pasado;
Catad la sobervia e tan alto estado
Ser convertido en cosa ninguna.

des, carentes de estos bienes huidizos, están resguardados contra los cambios de suerte. El contraste está puesto en boca de la infanta doña Catalina, que de las cuatro señoras era la que se había enfrentado con más adversidades: ambicionada por don Enrique, sólo había accedido a casarse con él tras un dramático asedio; después, mientras el inquieto infante se hallaba en prisión, había tenido que huir de castillo en castillo hasta refugiarse en la corte aragonesa; por último, la política levantisca de su marido la había hecho participar en nuevos riesgos [78]. No son, pues, de extrañar las palabras que dirige a Boccaccio:

> Poeta, mi mala fortuna,
> non pienses de agora, mas desde la cuna
> jamás ha çessado de mí perseguir.

La infanta envidia el tranquilo existir de labriegos, monteros y pescadores. Viven felices, libres de codicia y temor, ignorantes de la historia y sin preguntarse quién dispone el futuro. Así surge una alabanza de la vida rústica en la que desde Menéndez Pelayo se ha reconocido una reminiscencia del *Beatus ille* horaciano [79]. Es lo más bello y también lo más conocido de la *Comedieta:*

> ¡Benditos aquellos que con el açada
> sustentan su vida e viven contentos,
> e de quando en quando conosçen morada
> e sufren paçientes las lluvias e vientos!
> Ca estos no temen los sus movimientos,
> nin saben las cosas del tiempo passado,

---

[78] *Crónica de Juan II,* Bib. Aut. Esp., t. 68, págs. 380*b*, 382, 385, 388*b*, 417*b*, 418*a*, 420, 424, etc.

[79] MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España,* en Obras Completas, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica,* VI, 1951, pág. 40.

nin de las presentes se fazen cuydado,
nin las venideras dó han nasçimientos.

¡Benditos aquellos que siguen las fieras
con las gruesas redes e canes ardidos,
e saben las trochas e las delanteras
e fieren del arco en tiempos devidos!
Ca estos por saña non son conmovidos
nin vana cobdiçia los tiene subjetos;
nin tienen tesoros, nin sienten defetos,
nin turban temores sus libres sentidos.

¡Benditos aquellos que quando las flores
se muestran al mundo desçiben las aves,
e fuyen las pompas e vanos honores,
e ledos escuchan sus cantos suaves!
Benditos aquellos que en pequeñas naves
siguen los pescados con pobres traynas!
Ca estos non temen las lides marinas,
nin çierra sobre ellos Fortuna sus llaves.

No esperemos que el ricohombre del siglo XV se complazca, como Horacio, en los deleites del labrador: la poda, el injerto, el murmullo del agua en los regatos, la colmena o los frutos en sazón no le dicen lo que al venusino; ni los menciona siquiera. Los campesinos son dichosos porque "sufren paçientes las lluvias e vientos" y en la dureza de su vida no temen los cambios de Fortuna. Mayor atractivo tiene para don Íñigo la caza, deporte señorial: disfruta pensando en las "gruesas redes e canes ardidos", en los atajos del monte y en la belleza primaveral del campo en flor. Aquí no se habla sólo de los pájaros nobles, el ruiseñor y el papagayo: son todas las avecicas las que halagan el oído de sus cautivadores, que las engañan

e ledos escuchan sus cantos suaves.

Tras el campo, el mar; y en él los sencillos pescadores, dichosos también,

> ca estos non temen las lides marinas,
> nin çierra sobre ellos Fortuna sus llaves.

La serie de exclamaciones, muy hábilmente conducida, acaba juntando la circunstancia de la obra —lides marinas, batalla de Ponza— y su leitmotiv —la actuación de Fortuna.

Cuestión no resuelta es cómo llegó don Íñigo a conocer el epodo horaciano sin traducción previa en lengua vulgar y sin saber el latín necesario para comprender el texto original [80]. Se ha dicho que el "Beatus ille" salía del pecho de los sabios españoles del siglo XV modulado en parte por los anhelos de vida solitaria que había expresado Petrarca [81]. Pero las estrofas de la *Comedieta* parecen recordar directamente ciertos pasajes del venusino: acaso en algún florilegio llegara el poema entero o fragmentos suyos a Santillana, que pudo leerlo ayudado por los letrados a quienes protegía [82]. De todos modos hay además otros recuerdos:

---

[80] Véase SCHIFF, págs. LXIII-LXIX.

[81] FARINELLI, *Italia e Spagna*, I, 11.

[82] Los puntos de contacto con el epodo no se limitan a la exclamación inicial; también los hay en los pasajes relativos a la caza de fieras y de aves; compárense con los versos 31-34 de Horacio:

> aut trudit acris hinc et hinc multa cane
> apros in obstantis plagas,
> aut amite levi rara tendit retia
> turdis edacibus dolos.

Sobre florilegios y citas de Horacio en la literatura medieval véanse M. MANITIUS, *Analekten zur Geschichte des Horaz im Mittelalter (bis 1300)*, Gottingen, 1893, y ANGELO MONTEVERDI, *Orazio nel Medio Evo*, en la publicación colectiva *La figura e l'opera di Orazio*, Roma, 1938, páginas 94-112.

la reiteración de la fórmula "Benditos aquellos que ..., ca estos ..." refleja la estructura de las bienaventuranzas evangélicas ("Bienaventurados ... porque ..."). Y el contenido, ni epicúreo ni inspirado en el Sermón de la Montaña, corresponde a un pensamiento que se repite en las tragedias de Séneca, mandadas traducir por el Marqués [83]:

Minor in paruis Fortuna furit...
seruat placidos obscura quies,
praebetque senes casa securos...
... Non capit unquam
magnos motus humilis tecti
plebeia domus,
circa regna tonat.

(*Hippolytus*, vv. 1124 y sigs.)

Bene paupertas
humili tecto contenta latet;
quatiunt alta saepe procellae
aut euertit Fortuna domos

(*Octavia*, 895 y sigs.)

Si la Fortuna ataca especialmente a los poderosos, a ellos les toca resistir sus acometidas. La fortaleza se convierte en virtud nobiliaria. Hay que responder a la nobleza de la sangre no dejándose vencer por la adversidad. Así se logra también la fama, gracias a los sabios que componen historias. Véase lo que las reinas de Castilla y Portugal escriben a la reina madre, preparándola a recibir las noticias infaustas:

Los altos corajes, Reyna venerable,
mayormente aquellos que naturaleza
formó del comienço de sangre notable,
non deve sobrarlos ninguna aspereza:

---

83 Véase nota 55.

ca los que paçientes sostienen graveza
han de la Fortuna loable vitoria,
e déstos fizieron los sabios memoria
a quien non sojudga dolor nin tristeza.

El postulado aristocrático de la fortaleza no es, sin embargo, la impasibilidad de los estoicos: "las graves estimulaciones —dice Santillana—, non somos silvestres que non las sintamos". Se padece con el aguijón de la suerte contraria, y para enfrentarse con ella, el ánimo atribulado necesita sostenerse con la oración cristiana. Si invocamos

la gracia de Aquel que fizo a Balán
mudar el intento, e tovo el Jordán,
a todas estrellas e fados sobramos.

Dios está por encima de los hados y de los influjos astrales. La misma Fortuna le está sometida y, por eso, no merece reproches. Sobradamente se justifica ante las dolientes princesas con argumentos que proceden del canto VII del *Inferno* [84]. Es una delegada del Todopoderoso, y sus cambios están exigidos por el bien general de los hombres, como requerimiento de la justicia universal.

Yo soy aquella que por mandamiento
del Dios uno e trino, que el grand mundo rige
e todas las cosas estando colige,
revuelvo las ruedas del grand firmamento...
... Ca de otra manera los unos serían
monarchas del mundo e grandes señores,

---

[84] Es innegable que el discurso de Fortuna *(Comedieta,* estr. 108-144) se inspira en la explicación de Virgilio a Dante *(Inferno,* VII, 70-96), a pesar de que SAVJ-LÓPEZ (pág. 6) y POST (pág. 226) lo pusieran en duda. Aparte de la similitud de doctrina, hay recuerdos literales: "per che una gente impera ed altra *langue*" = "Los unos serían / monarchas del mundo... / los otros *languiendo*..."

e otros languiendo, de fambre morrían
e sin esperança las gentes menores...

Por primera vez en la obra de Santillana la *Comedieta* aborda en toda su amplitud el problema de la Fortuna, intentando una solución; pretende ésta dar cabida a la conducta estoica frente a la adversidad, dentro de la concepción cristiana de un mundo ajustado al orden providencial. No es que los dos elementos estén soldados, pero tampoco se hallan en contraste. De igual modo Jorge Manrique, sin detrimento de su pensar cristiano, alabará en su padre el haber sido "Marco Aurelio en ygualdad / del semblante". De todos modos este compromiso no había de ser —ya lo veremos— postura definitiva para don íñigo.

El proceder de la Fortuna en Ponza, según ella misma dice, ha obedecido a los fines de conveniencia general que siempre la mueven. El brío de los príncipes aragoneses, incitado por la sed de dominio, no se hubiera detenido ante ningún otro obstáculo. Los defensores de la casa de Anjou —genoveses, lombardos, franceses y húngaros— se veían incapaces de resistir; el terror alcanzaba al Oriente (¿turcos y griegos?), y al Sur, a los moros del litoral africano. Era preciso devolver la tranquilidad a cuantos sentían la amenaza; por eso "convino e fue destinado" el descalabro sufrido por don Alfonso y los suyos:

Ca, reynas muy claras, si yo permitiera
e diera las riendas a vuestros maridos,
¿quál es en el mundo que ya sostuviera
sus altos corages feroçes e ardidos?
Por çierto Levante ya dava gemidos,
e todas las Galias e gentes de Ungría;
e se me quexavan los del Mediodía
asý como pueblos del todo vençidos.

Sólo un poder sobrehumano, movido por ese clamor casi universal, ha podido frenar el ímpetu de los reyes

e infantes españoles. Pero pronto estarán en libertad, restituídos en sus señoríos; poseerán grandes imperios y debelarán a los enemigos de la fe, realizando conquistas tan extensas como las de Alejandro:

> Los quales, demás de toda la España,
> avrán por heredo diversas partidas
> del orbe terreno, e por grand fazaña
> serán en el mundo sus obras avidas.
> Al su yugo e mando vernán sometidas
> las gentes que beben del flumen Jordán;
> de Eufrates, de Ganges, del Nilo serán
> vençientes sus señas e nunca vençidas.

La *Comedieta* es obra de exaltado sentimiento nacional, que cifra sus esperanzas en las grandes empresas auguradas a los Trastámaras reinantes en los tres estados de la España cristiana. La solidaridad rebasa las fronteras de los reinos: un noble castellano participa intensamente en la desgracia acaecida a los reyes de Aragón y de Navarra, a la vez que magnifica sus triunfos venideros. La hermandad española había fortalecido sus vínculos desde la elección de don Fernando de Antequera como rey de Aragón. El nuevo monarca había llevado consigo a muchos nobles castellanos —entre ellos a íñigo López, adolescente aún—, iniciando un trasiego que había de continuar durante el resto del siglo. Los hijos de don Fernando intervenían perturbadoramente en la política de Castilla, donde estaban heredados. Las banderías sostenidas por el infante don Enrique hicieron que muchos de sus partidarios pasasen a la corte de Alfonso V; otros castellanos acompañaron al infante don Juan cuando se coronó rey de Navarra. Así, la batalla de Ponza es acción en que está comprometida "la gente de España" toda: junto a aragoneses, catalanes, valencianos, mallorquines

y navarros, pelean señores cuyos solares estaban en Galicia, León, Castilla, Toledo o Murcia:

> Allí se nombravan los de Sandoval,
> los de Avellaneda e Solomayor;
> Castro e Mendoça con saña mortal
> mostravan quién eran en la grand furor.
> Faxardos e Angulos, pungidos de honor,
> buscavan las proas a grand diligençia;
> Ávalos e Puelles con toda femençia
> non menos fazían, pospuesto temor.

Santillana presenta, asociada en una empresa común, a toda la España que contaba para él, la nobiliaria y guerrera, orgullosa de apellidos y blasones. En 1444, el mismo año en que enviaba la *Comedieta* a doña Violante de Prades, otro poeta entregaba al rey de Castilla el *Laberinto de Fortuna,* donde se exhortaba a los castellanos para que dejaran sus contiendas civiles y acabasen con el reino granadino. Los dos poemas, el de Santillana y el de Mena, defienden una tesis providencialista; los dos rebosan exaltación nacional y anuncian algo que los Reyes Católicos habían de consumar: si uno reclama el fin del señorío musulmán en España, otro manifiesta cómo se iba operando la compenetración vital de la comunidad hispana, preparando así la unificación política [85].

---

[85] Unas palabras acerca de las obras que se supone recordadas o tenidas en cuenta por Santillana para la *Comedieta,* aparte de las ya mencionadas en las páginas anteriores; para otras imitaciones dantescas, véase SANVISENTI, págs. 145, 146. 151, 158. Para reminiscencias de Petrarca, Ibíd., 151; SAVJ-LOPEZ, 7: POST. 225; LE GENTIL, 367, n. 90. De Boccaccio *(De casibus, De claris mulieribus, Teseida, Amorosa Visione, Fiammetta),* POST, 223-226; FARINELLI, *Italia e Spagna,* I, 170, 184, 247n, 260-1. De Armannino Giudice, ibíd., 132n. No es ocasión de discutir estas influencias, que a excepción de las *Caídas de Príncipes* y los *Trionfi,* se limitan a cuestiones de escasa importancia. Sólo diré que en algunos casos se trata de semejanzas nada probatorias.

El mundo poético y el estilo de los decires.

Hemos examinado los decires narrativos profanos de Santillana según su progresiva extensión y complejidad. Este orden puede muy bien no corresponder a una sucesión cronológica rigurosa: lo indudable es que la mayor complicación argumental va acompañada por un mayor empleo de recursos estilísticos sabios; ahora bien, poemas relativamente breves como la *Visión* y, más aún, como el *Planto de la Reina Margarida*, muestran ya claramente la orientación estética del poeta, y también su intento de armonizar los ideales vividos con los descubiertos al entrever el mundo clásico. Intento difícil, que muchas veces pone de relieve el contraste entre unos y otros. Por una parte, el escenario natural y el ambiente humano que encuadran la acción de estos decires responden por completo al gusto y pensar de la sociedad caballeresca en su último y más brillante florecimiento. De otro lado, el medievo cristiano ya no es la única fuente que suministra paradigmas de los valores más preciados: la antigüedad greco-latina, conocida trabajosamente en traducciones y extractos, ofrece ejemplaridades morales y artísticas que atraen la ávida mirada del caballero con afanes de humanista. La complacencia, tardíamente medieval, por la exteriorización, y el deseo de lucir el incipiente saber de letras antiguas confluyen en una ostentosidad expresiva superior a la de los poetas anteriores más aficionados a la ornamentación profusa.

Esa ostentosidad correspondía exactamente a la que desplegaban las "invenciones" en las fiestas señoriales. La *Crónica del Halconero de Juan II* presenta a nuestro poeta interviniendo en una de ellas con motivo de las justas de Madrid (1433): "E salió Íñigo Lopes a la tela con veinte cavalleros e cuatro pajes; e llebavan una donzella cabo sý,

en un cosel blanco, e llevaba trabada la donzella, con una ynpla, de las rriendas del cavallo de íñigo Lopes. E yva un estandarte delante dellos, en que yva fegurado el carnero encantado con el velloçino de lana de oro" [85 bis]. Creeríamos hallarnos ante uno de esos desfiles triunfales gratos a la pintura italiana de la época o ante la escenificación de un decir cualquiera de Santillana: la misma espectacularidad; iguales alegorías mitológicas. Pero los decires narrativos son eso y algo más, porque la fantasía no se detiene en la vistosidad pasajera, sino que la transforma en creación artística perdurable; y también porque las alegorías que inventa van cargadas muchas veces de nobles afanes culturales u hondas preocupaciones éticas.

Paisaje y formas de vida.

La naturaleza no está sentida, como en las serranillas, en su varia y sabrosa realidad geográfica. Los campos y boscajes, recorridos en cacería o convertidos en lugar de reunión, aparecen estilizados según las características del vergel repetido por la tradición literaria: frescos y verdes prados, florida vegetación junto a una fuente clara o en las márgenes de un río, gratos olores, cantos de aves descritos con el tecnicismo de la música:

> inçesantes los discores
> de melodïosas aves,
> unísonos, muy suaves
> triples, contras e tenores [86].

Doscientos años antes Gonzalo de Berceo había usado

---

85 bis Ed. J. de M. Carriazo, 1946, págs. 147-148.

86 *Triunphete,* estr. 2.

igual metáfora al hablar de las aves que organaban el vergel mariano:

> Unas tenién la quinta e las otras doblavan;
> Otras tenién el punto, errar no las dexavan [87].

El señor de Buitrago, que no conocía los escritos del clérigo riojano, reproducía un tópico literario consagrado. Cuando el paisaje de los decires no se ajusta a esta visión plácida, aparece sometido a otra interpretación tradicional, aunque de aspecto contrario: es el cuadro de selvas aterradoras, páramos solitarios y cielos tempestuosos del *Sueño,* del *Infierno* o de la *Defunsión.*

Sobre uno u otro fondo se mueven personajes que extreman las manifestaciones de sentimiento o prodigan reverencias y cortesías. Cortejos triunfales, aparatosas exequias o llantos lastimeros: las entristecidas virtudes de la *Visión* acompañan el duelo golpeándose con violencia, y las amazonas endechan a la reina Margarita sin coronas en las sienes y con "las caras desfiguradas". Se pone de relieve la ceremoniosidad de actitudes y dichos:

> Des que vi tal extrañeça
> díxeles con reverençia:
> "Donnas de grand excelençia.
> dezid. por vuestra nobleça.
> quál es la causa o tristeça
> por que tan fuerte plañides..." [88]

En el *Triunphete* los personajes se hablan "usando de cortesía" o "con graciosos continentes". En la *Comedieta*

---

[87] Introducción a los *Milagros*, estr. 8.

[88] *Visión,* estr. 5. J. Huizinga ha dado interpretación profunda a estas manifestaciones externas, llenas de sentido como muestra del estilo vital propio de la sociedad en los siglos XIV y XV *(El otoño de la Edad Media,* Madrid, 1930; sobre la estética del luto en la vida y en

ninguna de las princesas quiere adelantarse a las otras en responder a Boccaccio; durante un buen rato se invitan mutuamente a tomar la palabra, hasta que la ceden a la de más edad:

> E como varones de noble senado
> se honran e ruegan queriendo fablar,
> asý se miraron de grado en grado:
> non poco tardaron en se convidar.

Hasta Hipólito, el selvático mancebo de Eurípides y Séneca, es en el *Infierno de los enamorados* un gentilhombre tan cumplido que se anticipa al poeta en el saludo, descubriéndose ante él con el gesto más palaciano:

> ... e ya sea que avisar
> yo me quisiera primero
> antes se tiró el sombrero
> que le pudiese fablar.

El vestido.

Especial atención se dedica a la indumentaria. Huizinga ha hecho notar la extraordinaria importancia que se concedió al vestido en los siglos XIV y XV: "La última Edad Media —dice— ha dado en el vestido continua expresión a una cantidad de estilo vital, de la que hoy día; incluso la solemnidad de una coronación no es más que un pálido reflejo. En la vida diaria las diferencias en pieles y colores, gorro y caperuza indicaban el orden riguroso

---

la literatura de la época, véase I, pág. 77). Para España son del mayor interés los estudios de JORGE RUBIÓ Y BALAGUER, *Vida española en la época gótica,* 1943, cap. II, y JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, *El "planto" en la historia y en la literatura gallega,* Cuadernos de Estudios Gallegos, I, 1945, págs. 511-606.

de las clases sociales, las ostentosas dignidades, el estado de alegría y de dolor, las delicadas relaciones entre los amigos y los enamorados" [89]. En las crónicas castellanas de la época abundan las descripciones de trajes y atavíos [90]. Los decires de Santillana registran gran parte de las funciones significativas que se reconocían en el vestido o se encomendaban a él. El modo de vestir es índice del carácter: Hipólito lleva capirote y ropa de manga estrecha "a guisa de ome entendido" [91]; El sabio letrado difiere del cortesano en el porte exterior: por eso Tiresias, en el *Sueño,* va sin galas, con severidad a la que corresponde la prudencia de sus palabras:

... un ome de buen semblante,
del qual su barba e cabello
eran manifiesto sello
en edad ser declinante
a la senectud volante.
... por aquel monte venía
honestamente arreado,
non de perlas, nin brocado,
nin de neta orfebrería;
mas hopa larga vestía
a manera de çiente.

---

[89] *Op. cit.,* I, págs. 81-82; véase también II, págs. 166-167 y 195-200.

[90] Véase, por ejemplo, este pasaje de la *Crónica de Juan II* (Bib. Aut. Esp., LXVIII, pág. 527, año 1435): "El Rey llevaba quatro pages vestidos de ropas de grana, bordadas las mangas e hasta la cinta de orfebrería, encima de quatro caballos de la brida, muy grandes e muy hermosos e con muy ricas guarniciones e sillas. El Condestable llevaba tres pages vestidos de ropas negras de satín con unas alas que salían de las costuras de sobre el hombro, bordadas de orfebrería, en tres caballos de la brida ricamente guarnecidos; e todos los otros caballeros mancebos e gentiles-hombres de la corte salieron cada uno como más ricamente pudo."

[91] *Infierno,* estr. 21.

e la su fabla prudente
al hábito conseguía.

También Boccaccio, en la *Comedieta,* aparece "en hábito honesto, mas bien arreado".

Colores, forma y ornamentos poseen valor simbólico: en la *Visión,* de acuerdo con las convenciones sociales establecidas, las vestiduras de Firmeça son negras y las de Lealtad azules, mientras Castidad ciñe estrechamente su cuerpo con una cota blanca; en el *Triunphete* los pajes de Cupido y Venus llevan prendas de encendido color, donde resaltan, bordados, emblemas de la pasión amorosa:

Vestían de azeytuní
cotas bastardas bien fechas,
de muy fino carmesí
raso, las mangas estrechas;
las medias partes derechas
de vivos fuegos brosladas,
e las siniestras sembradas
de goldres llenos de flechas.

Atributos como tiaras, coronas y blasones responden al mismo propósito de significación que la indumentaria [92]. El simbolismo se acentúa en el atuendo de los personajes alegóricos. Buen ejemplo son las vestiduras y joyas de la Fortuna, cuya descripción ocupa varias octavas de la *Comedieta:* aquel ser celestial —"forma de çielo"— luce sobre sus ropas estrellas de diverso influjo, así como una "cinta de caderas" con los signos del zodíaco; y sujeta

---

92 En el séquito de la Fortuna *(Comedieta,* estr. 94) "los quatro potentes" que fueron señores del mundo llevan "ricas tiaras e resplandecientes". Coronas y blasones, Ibíd., estr. 5-8, 65 y 70. Para el simbolismo heráldico, véase HUIZINGA, *Otoño,* II, pág. 135.

sus cabellos con siete broches donde están representadas las figuras mitológicas de los planetas [93].

Como era costumbre en la época, oro y gemas adornan las ricas telas y las monturas [94]. Pero además constituyen un elemento aprovechable poéticamente con fines idealizadores. El color del vestido se pondera equiparándolo con el de las piedras preciosas: "de çafir pareçía" la ropa de Lealtad, y Venus se cubre con "paños de claro rubí"; también la rubia cabellera de la Fortuna tiene el "color de la piedra d'estupaza fina" [95]. En el mundo soñado de las visiones, pedrería no metafórica sirve de materia prima para los escudos de reinas e infantas en la *Comedieta* o para el trono de Cipris en la *Coronación* (estr. 11):

De rubíes e diamantes
era la maçonería,
e de gruesa perlería
las lizeras circunstantes;
esmeraldas rutilantes
e çafires orientales
avía tantos e tales
que non bastan consonantes.

Junto al gusto por la riqueza hay la complacencia por lo exótico. Sabemos que así ocurría en los usos personales de don íñigo: años más tarde, las *Coplas de la panadera* lo presentan "con habla casi estrangera, / armado como francés"; y el servicio de su mesa se hacía también a la manera

---

93 No es cierto que, como dice FARINELLI *(Italia e Spagna,* I, páginas 260-261), esta representación de la Fortuna recuerde la *Amorosa Visione* de Boccaccio, donde la diosa "horribile in la fronte sol avea / li capei volti", "e sorda e cieca mai si rivolgea" (Canto XXXI).

94 *Sueño,* estr. 39; *Infierno,* 21; *Comedieta,* 87-93.

95 *Visión,* estr. 4; *Coronación,* 7; *Comedieta,* 90.

ultrapirenaica, según dice Juan de Lucena [96]. En su poesía, desde los decires más primitivos, se describen detenidamente vestidos propios de lejas tierras, bien sean "al modo de Brabante", bien "a fuer del alta Limanya" [97]. El poeta quiere llevar la fantasía de sus lectores al terreno del asombro, unas veces con la ostentación de metales y piedras preciosos, otras veces con la extrañeza del traje peregrino.

Más difícil era adquirir el sentido arqueológico de la indumentaria grecolatina, no extendido hasta mucho más tarde en las artes plásticas, y ausente de las representaciones teatrales hasta el neoclasicismo. A veces las lecturas sugieren a Santillana rasgos ambientales más o menos exactos: los tres poetas antiguos de la *Coronación*. Homero, Virgilio y Lucano,

> non vestían purpurado
> nin hábito de seglares,
> mas en togas consulares
> los vi, si soy acordado.

En el mismo poema las servidoras de Venus llevan armas y atavíos de doncellas espartanas, como, según Virgilio, se presentó la diosa a Eneas fingiendo cazar en los bosques de Cartago [98]; pero nuestro autor no cree decoroso decir claramente que tenían la falda recogida sobre la rodilla ("nuda genu nodoque sinus collecta fluentis"), y hace notar lo excepcional de tal vestido:

> ... todas ellas
> *en trage non usitado:*
> cada qual arco embraçado

---

[96] "Venidos con el Marqués en su posada, a cada uno de nós guardada su dignidat, sentados a tabla, fuymos servidos a la françesa" *(De vita beata,* ed. Paz y Melia, *Opúsculos literarios,* pág. 182).

[97] Decir "En mirando una ribera", estr. 1 y 2.

[98] *Eneida,* I, 314-319.

a manera de espartanas,
las faldas non cortesanas,
pero las flechas al lado.

A continuación, en marcado contraste con las notas clasicistas, Venus aparece sobre un elefante, como si fuera una princesa de la remota India. En los otros decires no existe preocupación arqueológica: ya hemos visto en el *Sueño* a las ninfas de Diana vestidas de armiño y con perlas en el cabello, o en el *Infierno* a Hipólito con apariencia y actitudes de elegante doncel cuatrocentista.

Poesía sabia.

Al gusto por la exteriorización pomposa obedecen también los alardes de saber. Los decires narrativos son poesía docta y revelan que entre 1428 y 1436 Santillana poseía ya buen caudal de lecturas, fruto de una dedicación iniciada en su mocedad. Las citas, imitaciones y recuerdos que hay en estos poemas permiten reconstruir cuál era la cultura literaria con presencia eficaz en la mente del autor. Abarcaba, aparte de la Biblia, la antigüedad clásica accesible en compendios y traducciones —algunas de ellas hechas "a ruego e instancia" de don Íñigo—; las grandes figuras italianas del siglo XIV; obras francesas y catalanas, y, finalmente, la poesía cultivada en Castilla desde Macías y Pero González de Mendoza. Se anunciaba, pues, el extenso conocimiento que años más tarde permitiría a nuestro autor trazar en el *Prohemio* una historia panorámica de la poesía antigua y romance [98 bis].

De sus libros saca el poeta materia para alegorías, comentarios, símiles y alusiones. Así lo declara a menudo,

---

98 bis Trato de ello en *La cultura literaria activa en la poesía juvenil de Santillana,* Atlante, II, 1954, 119-125.

encabezándolos unas veces con un vago "yo leí", y acompañándolos en otros casos con menciones más concretas:

> Tito Livio sobresea,
> allí do fabla dè Cannas,
> del planto de las romanas ...
>
> ... E coino Aligheri reça
> do recuenta que durmió... [99].

No es ya la costumbre de respaldarse en autoridades, sino el deseo de lucir lo recién aprendido. Disculpemos esta inocente vanidad. También los poetas doctos y semidoctos del *Cancionero de Baena,* ganosos de esgrimir nombres prestigiados, citan abundantes autores; pero sus lecturas no eran como las de Santillana. Entre ellos había teólogos y juristas con una cultura escolástica bastante disciplinada; no obstante, en 1436 ningún poeta castellano anterior ni contemporáneo podía competir con Íñigo López en vastedad de intereses: ninguno se había lanzado tan ávidamente como él sobre los clásicos latinos ni sobre la literatura italiana. No era defecto exclusivo suyo el que la erudición careciese de solidez: "Mucho sé menos de quanto demuestro", había confesado Ferrant Manuel de Lando en un momento de sinceridad [100], e igual hubieran podido reconocer muchos otros. Si el señor de la Vega olvida el orden de los signos en el zodíaco o situa el Olimpo en Toscana [101] no se muestra más escrupuloso Juan de Mena, profesional de las letras, respecto a la exactitud de los datos empleados con fin ornamental [102].

---

99 *Visión,* 2*a-c; Coronación,* 2*ef.* Más ejemplos en María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena,* págs. 178-180, nota 17.

100 *Cancionero de Baena,* 274.°.

101 *Sueño,* estr. 7 (véase antes, pág. 34); *Infierno,* 5*h.*

102 Véase María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.,* págs. 42-45.

El propósito de crear poesía sabia tiene como consecuencia inmediata el crecimiento del vocabulario latinizante. Mientras las serranillas y las canciones contienen sólo el que estaba previamente incorporado al lenguaje de la conversación, los decires, donde la palabra, sin acompañamiento de música, valía por sí sola, están llenos de latinismos. De ellos son bastantes los que no consiguieron arraigar *(belo* 'guerra', *colle* 'colina', *geno* 'estirpe', *luco* 'bosque', *furïente, terresçer, viperoso,* etc.) [103]; otros, no más asentados en el siglo XV, tuvieron después mejor fortuna *(belicoso, cándido, equivalente, furor, inmenso, matrona, perverso, retroceder, silvestre, terrible, último, vacilar, volumen* y tantos más) [104]. No todos los que emplea Santillana hacen con él su primera entrada en nuestra literatura: la mayoría están atestiguados antes, bien desde los tiempos de Berceo y Alfonso X [105], bien desde la generación de Imperial [106]; pero esto no significa que se hu-

---

[103] Bello, belo, *Comedieta,* 25*d,* 32*b;* colle, Ibíd., 33*b;* furïente, *Sueño,* 3*h;* geno, *Comedieta* 9*e;* luco Ibíd., 93*b;* terresçer, viperoso, *Sueño,* 16*b,* 13*e.*

[104] Belicoso, *Comedieta* 35*b;* cándido, *Triunphete,* 16*d;* *Sueño,* 39*a;* *Comedieta,* 120*a;* equivalente, *Triunphete,* 16*f;* furor, *Infierno,* 17*h;* inmenso, *Sueño,* 2*h;* matrona, perverso, retroceder, silvestre, *Comedieta,* 104*h,* 11*f,* 7*d,* 4*b;* terrible, *Triunphete,* 20*c;* último, *Comedieta,* 3*g,* 89*h;* vacilar, *Sueño,* 4*c;* volumen, *Comedieta,* 106*c.*

[105] Ejemplos de Berceo: circundar, *Milagros,* 447*b (Comedieta,* 44*d,* 61*c);* denegar, *Id.,* ed. Marden 181*c (Coronación,* 10*g, Comedieta,* 107*f,* 116*d);* flumen, *Santo Domingo,* 229*b (Coronación* 3*g, Comedieta,* 118*f);* prolixidat, *S. Millán,* 72*b (Triunphete,* 13*b).*

[106] Ejemplos tomados del *Cancionero de Baena,* ed. 1851: anzilla, Imperial, pág. 199 (ançilla, *Triunphete,* 17*a);* diafano, Ferrant Manuel de Lando, pág. 286 *(Coronación,* 19*a; Triunphete,* 13*f;*

bieran consolidado, y, por otra parte, son muchos los totalmente nuevos [107]. Tal ampliación fué posible porque, entonces como ahora, gran cantidad de palabras latinas era inteligible para los hombres ilustrados, incluso aquellos que, al igual de nuestro poeta, no conocían bastante latín para dar sentido a un contexto. La superioridad de don Íñigo sobre sus predecesores consiste no sólo en el número de los cultismos que emplea, sino en los valores poéticos que descubre en ellos. No son para él simple muestra de erudición, sino instrumentos expresivos merecedores de aprovechamiento artístico. Por eso engasta sonoras voces proparoxítonas en sus versos, tanto de arte mayor como octosílabos:

... O *cíthara* dulçe más que la de Orpheo...

... O *lúcido Jove,* la mi mano guía...

... Con *húmido* viso me representó...

... E iva contra el León
su *lucífera* corona...

... E resuene vuestro llanto
en los *cóncavos* peñedos... [108]

Infierno, 52*a*); diurno, Fray Diego de Valencia, pág. 547 *(Infierno,* 11*h*); evidente, Juan Alfonso de Baena, pág. 430 *(Infierno,* 52*e*).

[107] Véanse algunos de los que no encuentro atestiguados antes: afflato, *Pregunta de nobles,* 5*g*; áspido, *Sueño,* 12*h*; congelado, Ibíd., 59*d*; exçelso, *Triunphete,* 16*h*; febeo, *Planto Margarida,* 1*g*; fraudulençia, *Sueño,* 36*d*; fronde, fronduoso, *Infierno,* 5*a*, 19*d*; fúlgido, *Coronación,* 19*b*; fulgor, *Sueño,* 45*d*; inusitado, Ibíd., 25*c*, *Infierno,* 41*b*; prepolente, *Infierno,* 52*d*; rutilante, *Coronación,* 11*e*; viperoso, *Sueño,* 13*e*.

[108] *Defunsión,* 3*b*; *Comedieta,* 2*a*, 58*f*; *Sueño,* 7*ef*; *Planto Margarida,* 10*de*.

Nótese en el último ejemplo la adecuación entre significante y significado: en el adjetivo *cóncavo* la vocal oscura y la nasal de la primera sílaba convienen a la oquedad resonante imaginada, y las dos oclusiones velares se suceden como el gemido y el eco. No puede ser casual un ajuste tan perfecto. Ni tampoco el relieve dado al vocablo latino colocándolo al final del verso:

> ... esmeraldas *rutilantes*
> e çafires orientales...
>
> ... inflamado, *rubicundo,*
> pagado, non *furibundo*...[109]

El aprecio concedido a las cualidades sonoras de los cultismos no obligaba a respetar su contextura fonética, que manifiesta frecuentemente las consecuencias de un recuerdo impreciso o de una transmisión poco escrupulosa. No me detendré en alteraciones como las de *aflegido, setibundo, sofragano, reto* 'recto', *odífero* 'odorífero', ni en las que experimentan nombres propios griegos de cuño insólito para la fonología romance *(Prone* 'Progne', *Ysifle* 'Hipsípile', *Periteo* 'Pirítoo') [110]: ya las ha estudiado María Rosa Lida de Malkiel a propósito de Juan de Mena, con abundantes ejemplos de otros autores españoles y franceses. Sólo añadiré que incluso los admirados italianos del siglo XIV acomodaban alguna vez los nombres griegos a tipos más familiares: si los decires del Marqués ofrecen *Adriana* por 'Ariadna' y *Campaneo* por 'Capaneo', coinciden en el primer caso con la *Adrianna* de Petrarca, y en

---

109 *Coronación,* 11*ef*; *Sueño,* 3*bc.*

110 Aflegido, *Triunphete,* 3*a*; setibundo, *Sueño,* 31*e*; sofraganas, *Triunphete,* 17*a*; reto, *Triunphete,* 15*h*; odíferas, *Coronación,* 3*e*; Prone, Ysifle, *Triunphete,* 18*gh*; Periteo, *Sueño,* 9*g.*

el segundo con algún códice de Boccaccio [111]. Junto al avulgaramiento de cultismos se da el fenómeno contrario: la fonética latina se restaura en voces patrimoniales y *flama, pluvioso* o *planto* son preferidas a *llama, lluvioso, llanto* [112].

En cuanto al significado, los cultismos de Santillana recogen a veces acepciones latinas, o sesgos de ellas, que no prosperaron después: así *impetrar* 'conseguir, ganarse', *surgir* 'hacer levantar', *incluso* 'encerrado, encubierto', *inmenso* 'desmedido, desmesurado' [113]. En ciertos casos reproducen usos que no eran corrientes en el latín clásico, pero sí en el decadente y medieval, como el de *alpes* con el valor genérico de 'montes' [114]. Por último, hay desviaciones como la de *intrínsico,* calificativo aplicado no sabemos si al varón que tiene en su propia manera de ser el fundamento de su sabiduría, o al que prefiere lo sustancial a las apariencias:

> ¡O muy trasçendentes poetas limados.
> intrínsicos, sabios, discretos, letrados...! [115].

El vocabulario no se acrecienta sólo introduciendo palabras latinas: también se acude pródigamente a la derivación, formando adjetivos sobre adjetivos *(diurnal,*

---

111 Adriana, *Triunphete,* 17*f;* Adrianna, Petrarca, *Triunphus Cupidinis,* I, 116. Campaneo, *Visión,* 3; Boccaccio, *Amorosa Visione,* ed. V. Branca, 1944, pág. 45.

112 Flama, *Coronación,* 8*c*; *Infierno,* 16*a,* 45*a*; *Comedieta,* 39*d,* 72*e*; pluvioso, *Comedieta,* 3*c*; planto, *Visión,* 2*c,* 9*h*; *Planto Margarida,* 10*a*; *Infierno,* 53*d*; *Comedieta,* 117*h.*

113 Impetrar, *Coronación,* 21*h*; surgir, *Planto Margarida,* 11*c*; inmenso, *Infierno,* 6*g.*

114 *Sueño,* 38*c.*

115 *Pregunta de nobles,* finida.

nocturnal, sonoroso) o forjando verbos como *metaphorar, odoryferar*. A veces el derivado suplanta al primitivo ("el *serpentino*" por 'la serpiente') ; otras veces no corresponde a los procedimientos normales de sufijación ("el animal *basileo*" 'el basilisco') o sustituye con otro el sufijo de un derivado latino ("la *Cipriana*" por *Cyprina* 'Venus') [116].

El latinismo alcanza también a la morfología y la sintaxis: aparecen superlativos sintéticos, ora con valor absoluto ("soy apresionado / en *gravíssimas* cadenas"), ora relativo ("los *valentíssimos* poetas" 'los poetas de mayor valía') [117]; se emplea mucho el participio de presente ("ser *aguardante*" 'escoltar'; "ya las estrellas *cayentes* / denunçiavan la mañana"; "mayo *ilustrante* las flores") [118]; y no faltan oraciones de infinitivo como "aviendo por impossible / mi cuyta *ser* reparada", o "nuevas por do s'entendía / Jassón non le *ser* constante" [119]. En los decires que nos ocupan, rara vez trata don íñigo de imitar el hipérbaton latino, tan frecuente en la prosa de Villena y después en los versos del *Laberinto*. Sólo en la *Comedieta*, probablemente el más tardío, hay algunos desplazamientos què separan términos copulados:

> Los grandes naucheres, sentido *aquel daño*
> universalmente, como se sentía
> por toda la flota, *e cruel engaño*,
> cuydavan el tracto a la pleytesía...

---

[116] Cipriana, diurnal, *Coronación*, 1*f*, 5*b*; noturnal, *Planto Margarida*, 2*d*: serpentino, *Infierno*, 23*c*; sonoroso, odoryferar, basileo, metaphorar, *Sueño*, 13*a*, 44*d*, 45*f*, 52*e*. Véase María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, págs. 266-7.

[117] *Sueño*, finida, *b*; *Coronación*, 20*ab*.

[118] *Triunphete*, 2*b*, 10*f*; *Planto Margarida*, 18*ab*.

[119] *Infierno*, 9*gh*; *Planto Margarida*, 4*fg*.

... Dios es Aquel
que puede librarlos, como *a Daniel*
c fizo *a David* en sus impressiones... [120].

No se registran, en cambio, interposiciones entre sustantivos y adjetivos concordantes, es decir, el tipo de hipérbaton que había de preferir Mena [121].

Si el latinismo satisfacía las apetencias cultas, el gusto por lo exótico favorecía el uso de voces foráneas. Hay en el léxico del Marqués, como en toda la literatura castellana de su tiempo, un estrato ya viejo de procedencia francesa o provenzal, al que la vida de corte había añadido préstamos recientes *(cota, cosser* 'corcel', *page, galante, balada, rondeles,* etc.) [122]. Nuestro autor emplea además *boscaje, bruno, liessa* 'alegría', *semblante* 'semejante', *punto* como refuerzo de la negación ("que *non punto* dilatando / resçiba en nuestro vergel / la corona de laurel"), y otras palabras y giros que dan a su lenguaje fuerte sabor galicista [123]. Es probable que en algún caso no se trate de influjo francés, sino catalán, recibido por el joven Íñigo López cuando servía de copero al que después fué rey Magnánimo; catalanismos parecen *brugido*

---

120 *Comedieta,* 80, 82. Menos forzada es la escisión en "Fermosa guirlanda *de ricos metales* / aquellos premía, *e de perlas netas*" (90*de*), o la posposición del adjetivo adyecticio en "*Viril* fué la vista que pudo miralla / sin temor de muerte, *e más que animosa*" (63*gh*). "*Con ricas* tïaras *e resplandescientes*" (94*h*).

121 Encuentro un caso en un soneto de época avanzada (el XXXIX, a San Bernardino, canonizado en 1450): "E los sus *rayos* con viso aquilino / *solares* miras fixo, non vagando."

122 Cota, *Visión,* 4*g*, *Triunphete,* 4*b*; cosseres, pages, galantes, *Triunphete,* 3*eh*, 15*f*; baladas, rondeles, *Sueño,* 54 *ef*.

123 Boscaje, *Triunphete,* 5*c*, *Sueño,* 41*d*, *Infierno,* 12*g*; bruno, *Infierno,* 42*c*; liessa. *Planto Margarida,* 2*f*; semblante. *Sueño,* 43*g*; non punto, *Coronación,* 21*e*.

'ruido', *todas horas* 'siempre', *todo solo* 'solo' [124] (cat. *brugit, a totes hores, tot sol)*. Las lecturas italianas aportan unos cuantos vocablos, como *bixa* 'serpiente', *ydea* 'diosa' (it. *Iddea), jovenil, novela* ("fablavan *novelas* e plazientes cuentos"), *regraçiar* y *donna,* que el poeta prefiere a la forma castellana *dueña* y a *dona,* usada en Castilla como resultado conjunto de influjo gallego y catalán [125].

La retórica y la Antigüedad.

Poesía sabia suponía ineludiblemente poesía retórica. Toda la poesía mayor de nuestro siglo XV, desde Imperial a Juan de Padilla, merecería englobarse en denominaciones como las que se aplican a las escuelas francesas de la misma época: *Seconde Rhétorique, le grands rhétoriqueurs.* Don Íñigo sentía aprecio por la tradición escolástica del buen hablar, dignificadora del lenguaje práctico y gala del poético. Los pajes del *Triunphete* se acercan a saludarle "con rethórica eloquencia", y aunque él les responda "segunt modo cortesano", esta cortesanía no estaba reñida con las fórmulas registradas en los manuales de composición: así lo demuestra el estilo de sus poemas. Ignoramos cuál fué su aprendizaje. Ya hemos visto que en 1433 don

---

[124] Brugido, *Coronación,* 15*b*: todas horas, *Visión,* 10*c*; todo solo, *Defunsión,* 4*d.*

[125] Bixa, *Comedieta,* 66*d* (it. *biscia);* Ydea, *Coronación,* 17*f*: jovenil, *Infierno,* 37*f*; novela, *Comedieta,* 45*a*; regraciar, *Coronación,* 22*c*; donna, *Id.,* 32*d,* 45*c*; *Visión,* 5*c,* 11*c,* 13*f*; *Triunphete,* 10*d,* 15*f,* 19*d*; *Comedieta,* 5*b,* 101*e.* Probablemente son italianismos guardar y reguardar, con el sentido de 'mirar' *(Infierno,* 48*a,* 16*f*); pero hay también la posibilidad de un influjo semántico francés (garder, regarder), provenzal (gardar, regardar) o catalán (guardar, gordar, reguardar, regordar).

Enrique de Villena estimaba que la escasez de conocimientos técnicos restaba eficacia a la expresión literaria de su discípulo; y que para remediar tal defecto, le recomendaba una serie de poéticas provenzales y catalanas que Íñigo López no echó en olvido [126]. Ahora bien, si perfeccionó entonces su maestría en la ciencia del verso, su familiaridad con la retórica debió empezar antes. Una vez menciona a

> Tulio, que explana
> e çendra los cursos del gentil fablar [127].

Y esto hace pensar en la posibilidad de que hubiera leído el auténtico *De Inventione,* traducido al castellano por don Alonso de Cartagena hacia 1422, o la *Rhetorica ad Herennium,* secularmente atribuída a Cicerón y romanzada por Villena entre 1427 y 1428 [128]. Como quiera que ello fuese, el *Planto de la Reina Margarida,* de 1430, y la *Visión,* que no parece menos temprana, muestran figuras y elegancias de varia índole, empleadas con soltura y con claro propósito de forma. Su número y diversidad aumentan en los poemas de mayor extensión: apóstrofes, interrogaciones, pretericiones, anáforas, figura etimológica... La expresión discurre canalizada por módulos que, si le quitan espontaneidad, le dan a veces coyuntura para manifestar el cruce de las corrientes culturales que mueven la obra entera del Marqués.

Así ocurre con los símiles, en que Virgilio y Dante aleccionan a nuestro poeta. Unos son rápidos y de gran

---

126 *Arte de trovar,* ed. F. J. Sánchez Cantón, 1923, pág. 45.

127 *Comedieta,* 40*ef.*

128 Véase L. Serrano, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alonso de Cartagena,* 1942, pág. 249: Menéndez Pelayo. *Ideas estéticas,* II, 1928, págs. 279-280, nota, y *Bibliografía Hispano-Latina Clásica,* II, págs. 307-312 y 324-5.

plasticidad, otros extensos y remansados. Ora captan una realidad vivamente observada:

> E como quando ha tirado
> la bombarda, en derredor
> finca el corro muy poblado
> del su grand fumo e negror...
>
> ... Asý como niño que sacan de cuna,
> me vi todo solo al pie de un collado... [129].

Ora comparan lo presente con la antigüedad grecorromana, que no es simple depósito de motivos ornamentales, sino manantial de nobles ejemplos. La historia clásica y la mitología suministran paradigmas de excelencia: si los superan las realidades actuales que describe el poeta, será porque éstas tengan carácter excepcional. La función de las comparaciones con la antigüedad es, por lo tanto, elevadora: Lucrecia y las ninfas griegas —tal vez las seguidoras de Diana, tal vez Dafne o Siringa— son para don Íñigo modelo de firmeza, lealtad y castidad; tanto más se alzará la virtud de su dama, que sobrepasa los arquetipos clásicos [130]. De igual modo las exequias de la reina Margarida son más solemnes y lloradas que las de Héctor; la diligencia con que el poeta busca a la diosa cazadora es mayor que la de los Agenóridas en pos de la raptada Europa; y la selva donde se extravía, más temerosa que la de Marsella, descrita por Lucano [131]. Así se establecen tres niveles estéticos: el de lo cotidiano e imperfecto, que no tiene acceso a la poesía; en plano superior, el de las cumbres alcanzadas por celebridades grecolatinas; y más alto aún, el de las visiones y encuentros descritos, donde

---

129 *Infierno*, 17 *a-d*; *Defunsión*, 4cd.

130 *Visión*, 11.

131 *Planto Margarida*, 17; *Sueño*, 36; *Infierno*, 4.

hiperbólicamente toda cualidad se da "en superlativo grado" [132].

La referencia al mundo antiguo es también frecuentísima en las perífrasis. Las más veces el circunloquio responde a un propósito selectivo: dificultar el acceso a los poemas, de manera que sólo sean inteligibles para una minoría de entendidos. Los versos del *Sueño*

> El fito Ascanio que a Dido
> honesta vida robó

sólo serán entendidos por quien recuerde un momento de la Eneida: aquel en que Cupido, tomando la figura del niño Ascanio, hijo de Eneas, se hace abrazar por Dido e infunde en ella la fatal pasión por el héroe troyano [133]. Don Íñigo, orgulloso de su saber, afronta sin temor los riesgos de no ser comprendido:

> Si mi baxo estilo aun non es tan plano,
> bien como querrían los que lo leyeron,
> culpen sus ingenios que jamás se dieron
> a ver las estorias que non les explano [134].

---

[132] Expresión usada en el decir "En mirando una ribera", 2d. Véase nota 10.

[133] *Sueño,* estr. 66; *Eneida,* I. vv. 712-722. El episodio virgiliano aparece recordado en un pasaje de la *Fiammetta* que debió de tener presente Santillana: la diosa Venus, "quale *il falso Ascanio,* nella bocca a Didone alitando, accese l'occulte fiamme, cotale a me in bocca spirando fece li primi disii più focosi" *(Opere minori* de Boccaccio, ed. Salani, pág. 75).

[134] *Defunsión,* 10*eh.* Lo mismo hace en la estrofa 91 de la *Comedieta,* donde tras una serie de antonomasias alusivas a los planetas, añade:

> pues baste lo dicho al que los conosçe,
> e quien non, aprenda del rey Athalante,

es decir, de Atlante o Atlas, gran sabedor de astronomía *(Eneida,* I, 741 y sigts.). Cfr. María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.,* pág. 133, nota 6.

A veces la perífrasis cumple un cometido estético más puro, haciendo uso de imágenes cuya potencia sensorial está hábilmente puesta de relieve. Así, por ejemplo, las que dan comienzo a la *Visión:*

> Al tiempo que va trençando
> Apolo sus crines de oro
> e recoje su thesoro
> fazia el horizonte andando,
> e Diana va mostrando
> su cara resplandesçiente,
> me fallé cabo una fuente
> do vi tres dueñas llorando.

Los mitos no estaban manoseados aún en la poesía castellana, y al asociarse aquí con la representación del anochecer, realzan la percepción imaginaria del sol en ocaso y del primer fulgor de la luna, transformados en áurea cabellera, tesoro y brillante faz. También sirve la perífrasis para elevar la actualidad con el recuerdo de grandezas antiguas: cuando el poeta dice a Hipólito

> De la partida
> soy donde nasçió Trajano, [135]

la representación de 'España' queda ligada a la de 'madre de emperadores', título que todo hombre docto del siglo XV consideraba timbre de gloria.

La invocación mitológica, precedida sólo por una breve introducción, aparece al comienzo de las obras más extensas, según el ejemplo de la *Eneida,* del *Purgatorio* y *Paradiso* dantescos y del *Dezir a las Syete Virtudes.* A lo largo del *Infierno* y de la *Comedieta* hay otras invocacio-

---

[135] *Infierno,* 37*ab.*

nes más, marcando el principio de relatos o descripciones parciales. Santillana sabe a qué deidad es oportuno dirigirse en cada caso [136], y así en el *Sueño,* que ha de terminar con una dura batalla, solicita el favor de Marte. No siempre le satisface obedecer a la convención secularmente admitida, cuya inanidad proclama en ocasionales rebeldías; en la *Defunsión* se niega a seguirla, y en la *Comedieta* pone en boca de la reina Doña Leonor frases que habían de tener eco en las Coplas de Jorge Manrique:

> A mi non convienen aquellos favores
> de los vanos dioses, nin los invocar,
> que vos, los poetas e los oradores,
> llamades al tiempo de vuestro exhortar...

Sin embargo, la misma señora, cuando se dispone a contar un sueño lleno de tristes anuncios, dice, comparándolo con los que aparecen en diversos autores:

> non será menos la mi narración,
> *mediante las Musas* que a ellos guiaron [137].

Los dioses son estrellas influyentes sin dejar de ser divinidades: Marte es invocado en su rojez sidérea, y Venus como planeta que sostiene todo valor y virtud [138].

---

136 Véase la estrofa 2 de la *Defunsión:*

> Algunos actores en sus connotados
> pidieron favores, subsidio, valençia
> al fulgente Apolo, dador de la çiençia;
> a Cupido e Venus los enamorados;
> al Jove tonante en otros tractados;
> en bélicos actos al feroçe Mares;
> a las nueve Musas en muchos logares
> a insines poetas vi recomendados.

137 *Defunsión,* 3; *Comedieta,* 22, 51.

138 *Sueño,* 3*ab*; *Coronación,* 18*ef.*

Subsiste la asociación establecida por la antigüedad. Las teorías cosmológicas medievales sobre la intervención astral en los hechos humanos favorecían el mantenimiento de una ficción que personificaba a los cuerpos celestes activos. Pero la representación antropomórfica y la estelar no se dan separadamente, sino entremezcladas, como ocurría ya entre los poetas clásicos y a veces en Dante: en la *Coronación* se llama a Venus "luz eterna e diafana" y "manífica estrella", lo que no es obstáculo para que su femenil belleza cabalgue sobre un elefante y se asiente en un rico trono. La concepción de los dioses mitológicos en Santillana presenta así un doble conflicto: de una parte, la antinomia entre la convención literaria y la creencia religiosa; de otra parte, la heredada incongruencia en la figuración de las deidades-astros.

Distendido entre dos mundos, con insuficiencias y con excesos entusiastas, el arte del señor de Buitrago y de la Vega poseía ya en 1436 un estilo propio, bien caracterizado en sus decires narrativos: un estilo brillante y ostentoso, que si proseguía modos inaugurados por Francisco Imperial y sus coetáneos, los sobrepasaba en mayor conocimiento y comprensión de la antigüedad y de los italianos, pero más aún en superior sentido de la forma. Juan de Mena, entonces novel, aprendió mucho de don Íñigo, aunque después sistematizase en fórmulas cristalizadas lo que en su predecesor eran logros frecuentes, y aunque el saber latín pusiera en sus manos nuevos recursos.

Los decires narrativos en la obra total del Marqués.

Vergeles amenos, selvas espantables o páramos sombríos. Personajes en actitud ceremoniosa. Ricas vestidu-

ras morosamente descritas. Escenas que estilizan los gustos de una sociedad refinada. Pero en esos paisajes de telón las gentes de vistoso atavío hacen algo más que prodigar reverencias. La superficialidad de los decires más sencillos, como la *Visión* o el *Triunphete,* deja paso a una creciente preocupación por la libertad y el destino del hombre, así como sobre el poder que determina su suerte en la vida terrena. La inquietud por los problemas de libre albedrío y la Fortuna se manifiesta ya, no sólo en la *Pregunta de nobles,* sino también, según hemos podido ver, en el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados,* aunque todavía no había llegado el poeta a tomar una posición clara y sin contradicciones. En la *Comedieta* adopta la doctrina cristianizada que convierte a la Fortuna en instrumento de Dios. No será ésta la única postura que se le ofrezca, y la concepción estoica del poder arbitrario en lucha con el varón fuerte prevalecerá doce años más tarde, al componer *Bías contra Fortuna.* El cambio obedecerá a la creciente penetración del humanismo en su espíritu.

Porque así como se deleita en describir trajes pomposos y espectaculares desfiles, tras de los cuales se esconde una preocupación trascendental cada vez más honda, así también los alardes de erudición, el lenguaje latinizado y el ornato retórico son la primera muestra de su interés por el mundo antiguo. En un principio orientaba Santillana sus aspiraciones hacia el lujo formal: las letras clásicas le suministraban, ante todo, adornos, pretextos de lucimiento. Pero desde muy pronto descubrió en ellas ejemplaridades morales cuya estimación fué en aumento: el encuentro con Séneca fué decisivo. Al fin comprendió que las formas clásicas no consistían en galas eruditas y eran inasequibles para él. Entonces fué cuando escribió a su hijo don Pero González, el que había de ser Gran Cardenal: "E si caresçemos de las formas, seamos contentos de

las materias" [139]. Las materias —filosofía estoica, lecciones de la historia, paradigmas heroicos de la epopeya— enseñaban a obrar con dignidad y entereza, como Bías desafiando a la Fortuna; "romanamente", como decía Fernando de la Torre en los últimos años del Marqués [140].

Los decires narrativos no llegan a esta fase. Alcanzan sólo el momento en que el aprecio de don Íñigo por los contenidos morales de la Antigüedad era ya muy subido, pero sin sobreponerse aún a la exuberancia formal. Esto es, precisamente, lo que los distancia más del gusto moderno. Si aceptamos la distinción establecida por Croce entre poesía y literatura, encontraremos que en estas obras la aleación literaria entra en proporción excesiva respecto al puro metal poético. Pero la "literatura" obedecía en Santillana a un noble afán de grandiosidad y sublimación, que, hemos de reconocerlo, no salió fallido: en 1436 la *Comedieta* era hito supremo en la marcha ascendente seguida por las letras castellanas ambicionadoras de forma culta. Por otra parte, la inspiración auténtica nunca le faltó: sus decires narrativos interesan como expresión de exquisitas formas de vida y como índice de nuevas valoraciones culturales; pero sobre todo como creación poética. Las situaciones tópicas aparecen rejuvenecidas gracias al poder de una imaginación nunca ociosa, que sabe deleitar con sus fantasmagorías y situar al lector en el ambiente emocional requerido. La exhibición erudita no

---

139 Ríos, pág. 452.

140 "Ya se fallara ... aver alcayde natural de Castilla, estando luengamente cercado a estrecho..., fallarle syn algún vigor nin compañía a la puerta del omenaje e las llaves en la mano, e en esto romanamente aver consentido antes que en alguna manera yr contra su voto e professión e lealtad devida" (Carta a Enrique IV, *Cancionero y obras en prosa,* ed. Paz y Melia, 1907, pág. 191).

apaga otra voz más honda, que unas veces da nervio a la rutilante sonoridad de los versos:

> Con cándidos rayos forçaba el aurora
> la espesa teniebra, e la compelía...

Otras veces, más recatada, encarna la nostalgia de Macías por una felicidad irremisiblemente perdida, añora la paz del vivir campesino o se arroba oyendo cantar a los pájaros. De un modo u otro, es la voz del verdadero poeta, que del suelo de lo particular histórico, huidizo y cambiante, saca flores de goce duradero.

V. LOS SONETOS

Los sonetos de Santillana constituyen una serie de ensayos repetidos a lo largo de veinte años, los últimos que vivió su autor. En mayo de 1444, cuando el señor de la Vega envió la *Comedieta* y los *Proverbios* a doña Violante de Prades, le mandó también "algunos ... sonetos que agora nuevamente he començado de façer al itálico modo". Pero ese "agora nuevamente" ha de interpretarse en sentido lato, pues en realidad los sonetos más antiguos de don Íñigo databan de varios años atrás: el II, "Lloró la hermana, maguer que enemiga", había sido compuesto al morir en Italia el infante don Pedro (1438), y el V, "No solamente al templo diuino", cuando falleció la infanta doña Catalina (1439), la princesa tiernamente compadecida en la *Comedieta*. Más reciente era el soneto XIII, "Calla la pluma e luze la espada", dedicado a Alfonso V, sin duda con motivo de su triunfal entrada en Nápoles (1443). El grupo de sonetos enviado a doña Violante debió de estar formado por los diecisiete primeros, únicos que figuran en varios códices y únicos que llevan epígrafes aclaratorios extensos[1]. El XVIII tiene

---

[1] El Cancionero de Híjar y tres cancioneros de la Bib. Nat. de Pa-

significativas coincidencias con los últimos párrafos de la *Questión* que nuestro autor dirigió en enero de 1444, consternado ante la inminente guerra civil, a don Alonso de Cartagena [2]. La producción continuaba diez y once años después: un soneto valía al Marqués para afianzar el vacilante ánimo de Juan II en sus decisiones contra don Alvaro de Luna ("Venció Aníbal al conflicto de Canas", XXX, 1453); en otro, instado por el viejo Fernán Pérez de Guzmán [3], pedía a los príncipes cristianos que acudiesen a reparar la caída de Bizancio, recién conquistada por los turcos ("Forçó la fortaleza de Golías", XXXI, 1453-54); poco después, también valiéndose de sonetos, daba consejos de gobierno al nuevo rey Enrique IV (XXXIII, 1454-55), y encomiaba las grandezas de Sevilla con ocasión de una visita que hizo a la ciudad (1455, XXXII).

No se trata, pues, de un capricho pasajero, sino de reiterado afán por introducir un tipo de composición meditadamente escogido y especialmente difícil. Pero la insistencia no supone continuidad, y la cifra total de cuarenta y dos sonetos como fruto de veinte años obliga a

---

ris sólo contienen los diecisiete primeros sonetos. Véase ANGEL VEGUE Y GOLDONI, *Los sonetos "al itálico modo" de don I. L. de M., M. de S. Estudio crítico y nueva edición de los mismos*, Madrid, 1911. páginas 66-67. Estos diecisiete primeros sonetos llevan un mismo orden en casi todos los códices y ediciones. Para los sonetos restantes sigo la numeración de Vegue, que del XVIII al XXXVI responde al orden del manuscrito *Y*, y coloca después los seis que no figuran más que en el códice *M*. Creo que esta sucesión está de acuerdo con la cronología, por lo menos en líneas generales. Ríos y Foulché-Delbosc se atienen desde su soneto XVIII al manuscrito *M*, que separa por asuntos los sonetos, poniendo en primer lugar los amorosos.

[2] Publicada por Ríos, págs. 487-490.

[3] Véase la *Requesta* de Fernán Pérez al Marqués en el *Canc. Cast.* de Foulché-Delbosc, N. B. Aut. Esp., XIX, págs. 677-682.

pensar que las tentativas estuvieron distanciadas por largos intervalos. Esta separación temporal debió de impedir que cada esfuerzo sirviese de adiestramiento eficaz para la vez siguiente. Quizá se deba en parte a ello el que los sonetos de Santillana no muestren creciente perfección; entre los más antiguos y los que escribió al final de su vida la diferencia técnica es insignificante: unos y otros ofrecen en proporción casi igual aciertos de gran poeta y deficiencias propias de quien no logra dominar un arte nuevo.

El Marqués no conocía bien los orígenes del soneto, cuya invención atribuía a Guido Cavalcanti, sin noticia de los trovadores sicilianos; sabía, en cambio, quiénes habían sido los principales sonetistas de Italia: "E esta arte falló primeramente en Italia Guydo Cavalgante, e después usaron della Checo d'Asculi e Dante, e mucho más que todos Francisco Petrarca, poeta laureado" [4]. Asimismo sabía que en los *canzonieri* entraban composiciones de otra clase que "canciones morales se llaman" [5]; más adelante veremos que alguna dejó huella en sus sonetos. Cabe preguntarse entonces por qué redujo su imitación a un género sin tantear el otro. La respuesta podría ser que, al menos en apariencia, la *canzone* presentaba mayores dificultades que el soneto: mucho más extensa, combinaba dos versos inusitados en Castilla, en vez de servirse constantemente de uno solo; se sujetaba además a leyes muy complejas, unas fijas en el género y otras variables, establecidas por el mismo poeta al usar

---

[4] *Prohemio* a la *Comedieta*, Ríos, pág. 95. Es curiosa la mención de Cecco d'Ascoli, ya que sólo se conservan seis sonetos suyos, de atribución no siempre segura. Véanse como apéndice a la ed. de *L'Acerba* hecha por Pasquale Rosario (colecc. Scrittori Nostri, Lanciano, 1926).

[5] *Prohemio e carta al condest. de Portugal*, TRENDO, pág. 9.

de su autonomía en cada caso. Lo más probable es que el Marqués no tuviese más que una idea vaga de tales normas, pues su conocimiento de la poética italiana debía de ser muy incompleto: no habla siquiera de madrigales, *ballate* ni sextinas. Se contentó, pues, con el soneto; como poema de mayores dimensiones le valió el decir lírico octosilábico; y como composición musical breve, la canción castellana.

Lo mismo que en las *Rime* de Petrarca, el amor es el tema principal, pero no el único, en los sonetos del Marqués. La proporción que alcanzan los de otros asuntos es mayor que en Petrarca: entre los de circunstancias, políticos, morales y religiosos, suman casi la mitad del total. En los treinta primeros, cuya fecha más avanzada parece ser la de 1453, hay veinte amatorios y ninguno religioso, mientras que en los doce últimos, correspondientes a los postreros años del autor, los de amores son excepcionales, y siete los que responden a móviles devotos. El decurso vital del Marqués se refleja así en el cambio de intereses. Aun limitándonos a los sonetos amorosos, su discontinuidad no impide advertir en ellos una secuencia laxa. Es cierto que nada ofrecen comparable a la nutrida sucesión de confesiones que en el *Canzoniere* petrarquesco invitan a seguir la gradual transformación de un espíritu. Los de Santillana sólo permiten atisbar a retazos las distintas fases que en el desarrollo de unos amores se derivan dél paso de los años y del acaecer externo: rendimiento admirativo inicial, ausencias, miradas que se dirigen hacia el tiempo caducado, aparición de las canas y, finalmente, alegría de ver de nuevo a "aquella que en niñez me conquistó" [6]. Todo ello expresado en términos, manera y tono que as-

[6] Sonetos I, III, XIV, XIX, XX, XXIV, XXVII y XL.

piran a ser los habituales en el "dolce stil nuovo" y en Petrarca.

Los poetas del "dolce stil nuovo" habían extremado la idealización del amor hasta presentar a la amada como un ser celeste, fuente de regeneración espiritual y especie de inteligencia averroísta. En transformación semejante se borraban a menudo las lindes entre lo terrenal y lo sagrado. Fenómeno general de la Edad Media y consecuencia de la familiaridad que se tenía con los temas religiosos fué que motivos procedentes de ellos se aplicasen a lo profano; la lírica de amores ofrecía campo especialmente propicio al tránsito de un mundo a otro, sobre todo cuando los anhelos del poeta se orientaban hacia una criatura angélica, manifestación de las maravillas de Dios. Sabido es que en la *Vita nuova* "madonna è disiata in sommo celo", y que el único defecto de la gloria celestial consiste en que Beatriz se halla en la tierra por la piedad del Señor hacia los hombres. Cuando Beatriz se ausenta de la ciudad, Dante acude al "O vos omnes" de Jeremías para pintar su desolación [7]. El ejemplo del admirado florentino influyó sin duda en Santillana y Mena, contribuyendo a incrementar el uso de la hipérbole sagrada [8]. El Marqués había celebrado a su señora como albergue de las virtudes o como "doncella purificada" emisora de claridad sobrehumana [9]; pero sólo en los sonetos la llama "templo emicante donde la cordura / es adorada", o "choro plaziente do virtud se re-

---

7 *Vita nuova,* § 19, canción "Donne ch'avete intellecto d'amore", vv. 30-44, y § 7, soneto "O voi, che per la via d'Amor passate".

8 Uso el término empleado por MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL al tratar de esto en la Rev. de Filol. Hisp., VIII, 1946, 121-130, y en su *Juan de Mena,* págs. 91-99.

9 *Visión,* estr. 10-12; decir "Non es humana la lumbre", estr. 1. Véanse págs. 86 y 104.

za" (XII); sólo en ellos compara los efectos de su partida con el desamparo de los apóstoles sin Cristo y el regreso de la dama con la venida del Espíritu Consolador [10]; sólo en ellos, finalmente, parangona la luminosidad que envuelve a la amada con el resplandor de Jesús en la Transfiguración:

> Quando yo soy delante aquella dona
> a cuyo mando me sojudgó Amor,
> cuydo ser uno de los que en Tabor
> vieron la grand claror que se razona...
>
> (Son. XIV.)

Junto a esta última equiparación el poeta admite la disyuntiva de que la dama sea "hija de Latona", Diana misma, y que castigue el atrevimiento del enamorado como la diosa el de Acteón. Tal duplicidad de hipótesis prueba que una y otra son meros recursos literarios, sin que la mezcla de lo religioso con lo profano se integre en un sistema coherente de ideas, a diferencia de lo que ocurría en la filosofía amorosa del "dolce stil nuovo". En Santillana la hipérbole es más desaforada porque es más superficial.

El influjo de Petrarca atañe a la selección de temas y actitudes tanto como a la conformación que reciben. Si Sanvisenti no acertó a encontrar reminiscencias precisas de Petrarca en los sonetos del Marqués, los poste-

---

[10] Son. XXXVII, "Adivinativos fueron los varones". Menos extremoso que Santillana, Jordi de Sant Jordi gusta de las comparaciones con el Antiguo Testamento: Dios ha enviado al mundo el noble cuerpo de la dama como entregó a Moisés las tablas de la Ley, para evitar que los hombres pequen; así como Noé salvó del diluvio todo cuanto metió en el arca, la dama salva del deshonor a sí misma y a los suyos, etc. (M. DE RIQUER, *"Stramps" y "Midons" de J. de S. J.*, págs. 54-55).

riores estudios de Vegue, Evelina Vanutelli y Farinelli [11] han reunido buen número de paralelos indiscutibles. Ya son patentes en el soneto I:

Quando yo veo la gentil criatura
quel cielo, acorde con naturaleza
formaron, loo mi buena ventura,
el punto e hora que tanta belleza
me demostraron, e su fermosura,
ca sólo de loar es la pureza;
mas luego torno con ygual tristura
e plango e quéxome de su crueza.
Ca non fué tanta la del mal Thereo,
nin fizo la de Achila e de Potino,
falsos ministros de tý, Ptolomeo.
Assí que lloro mi seruiçio indigno
e la mi loca fiebre, pues que veo
e me fallo cansado e peregrino.

El recuerdo principal es aquí el del soneto "Quando fra l'altre donne ad ora / Amor vien nel bel viso di costei", con los célebres versos

I'benedico il loco e'l tempo e l'ora
che si alto miraron gli occhi mei...

Pero también está presente en la memoria de Santillana el comienzo de otros sonetos de Petrarca: "Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora", "Quand'io son tutto volto in quella parte", etc.; además el adjetivo *gentil* es particularmente grato al "dolce stil nuovo" y al cantor de Laura. Todo ello revela una semejanza general, cuya manifestación más profunda está en la alternancia de la

11 SANVISENTI, *I primi influssi*, págs. 179-180; VEGUE, *Los sonetos*, págs. 38-55; EVELINA VANUTELLI, *Il Marchese di Santillana e Francesco Petrarca*, Rivista d'Italia, 1924, 15 febbraio, págs. 138-150; FARINELLI, *Italia e Spagna*, I, 1929, págs. 74-78.

exaltación entusiasta y de la melancolía en el ánimo del poeta. Al entrar en los tercetos, el Marqués se desvía, cediendo a la tentación erudita con pedantes referencias al mito de Filomena y a la *Farsalia;* es cierto que en Petrarca abundan —y muchas veces sobran— las citas y alusiones clásicas; sin embargo, ésta de Santillana se despega más del resto del poema, según queda patente en el inoportuno apóstrofe a Ptolomeo. Pero los últimos versos recobran el más genuino carácter petrarquesco, y las calificaciones asociadas "cansado e peregrino" tienen como precedente las de "la *stanca* vecchiarella *pellegrina*" de la "canzone" V. El primer soneto de nuestro poeta muestra, pues, conocimiento extenso y preciso de la lírica de Petrarca, y lo que es más, íntima comprensión de su clima espiritual.

Como Petrarca, Santillana se dirige a sus propios suspiros, invitándoles a denunciar el dolor que sufre [12]; concibe el amor como "destino o curso fatal" "que priua toda señoría / e rige e manda nuestro entendimiento" [13]; se complace visitando de nuevo el lugar donde vió a la

---

[12] Petrarca, *Il Canzoniere* (Hoepli, Milano, 1925), CLIII, "Ite, caldi sospiri. al freddo core..."; Santillana, XI, "Despertad con afflato doloroso, / tristes sospiros, la pesada lengua..."

[13] Sonetos VI y XXI. Conocida es la vacilación de Petrarca, que unas veces —las más— atribuye su pasión por Laura a destino adverso:

> Qual mio destin, qual forza o qual inganno
> Mi riconduce disarmato al campo
> La've sempre son vinto?
>
> (Son. 221.)

> Lingua mortale al suo stato divino
> Giunger non pote; Amor la spinge e tira
> Non per elezion, ma per destino.
>
> (Son. 247.)

Otras veces reconoce el origen de sus males en su propia voluntad culpable.

amada por primera vez [14] y evocando su deslumbrante cabellera rubia [15]; toma por confidentes a las "doradas ondas del famoso río" que circunda la ciudad donde ella se encuentra [16], y alude con nombres de ríos a otras determinaciones locales [17]; habla de su propio envejecimiento [18] y siente la amenaza de la muerte, que no basta para hacerle abandonar su insensata porfía:

> El cuerdo acuerda, mas non el sandío;
> la muerte veo e non me dó cura:
> ¡tal es la llaga del dardo amoroso! [19]

En moldes petrarquistas entra toda la materia del amor cortés, de la que el *Canzoniere* había sido cima y transformación: placer del sufrimiento, fidelidad mantenida a pesar de los años, con mención del número de és-

---

14 Son. XXV, "Alégrome de ver aquella tierra". De los pasajes similares que hay en Petrarca, bastará recordar el comienzo de la canción "Chiare, fresche e dolci acque", o el del soneto LXXXV, "Io amai sempre, et amo forte ancora... / Quel dolce loco ove piangendo torno".

15 Son. IX: "... Los vuestros cabellos luminosos... / Eran ligados de un verdor plaziente / e flores de jazmín que los ornaua..."; Petrarca, XC: "Erano i capei d'oro a l'aura sparsi, / che'n mille dolci nodi gli avolgea..."

16 Son. XX, Petrarca, "Chiare, fresche e dolci acque", etc.

17 Son. XIX: "Nin son bastantes a satisfazer / la sed ardiente de mi grand desseo / Tajo al presente, nin me socorrer / la enferma Guadiana, nin lo creo; / sólo Huadalquiuir tiene poder / de me guarir, e sólo aquél desseo". Recuérdese que el soneto de Petrarca "Non Tesin Po, Varo, Arno, Adige e Tebro" se halla traducido y comentado en un códice que perteneció a Santillana (SCHIFF, págs. 275-276; VEGUE, páginas 51 y 63-65).

18 Son. XXIV: "Si el pelo por ventura voy trocando"; Petrarca, CXCV: "Di dì in dì vo cangiando il viso e'l pelo".

19 Son. XXI; Petrarca, canz. XXI ("I'vo pensando e nel pensier m'assale"), vv. 134-136: "Chè co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio / e veggio il meglio et al peggior m'appiglio".

tos; ausencias, lamentaciones por la inquebrantable dureza de la dama, cautiverio amoroso, etc.[20] "Al itálico modo" toma cuerpo en los endecasílabos del Marqués la imagen del asedio, procedente del *Setge d'Amor,* de Jordi de Sant Jordi:

> Sitio de Amor con grand artillería
> me veo en torno, e con poder inmenso...[21]

Una serie de antítesis nacidas en una balada de Machaut reencarna en lo que parecería imitar el "Pace non trovo e non ho da far guerra":

> Lexos de vos e çerca de cuydado,
> pobre de gozo e rico de tristeza,
> fallido de reposo e abastado
> de mortal pena, congoxa e graveza;
> desnudo de esperança e abrigado
> de inmensa cuyta, e visto d'aspereza;
> [e] la vida me fuye mal mi grado,
> e muerte me persigue sin pereza...

Y a continuación los versos

---

[20] Véanse sonetos VIII, vv. 13-14; XXIV, 1-4; XXVII, 1-12; XIX, XX, XXXVII, XL; I, 8; XXV, 13-14; XXVIII, 12-14, etc.; VIII, 5-8; XIV, 14.

[21] Advierte el influjo Riquer, op. cit., pág. 45. Mosén Jordi había escrito:

> Ajustat vey d'amor tot lo poder
> e sobre mi ja posat son fort siti...
> Mos sospirs son los trebuchs que despar,
> que altre millor no tinch de que·m servescha,
> e los gemechs bombardes per tirar
> en contra ley que puny que·m destroescha...
> (Ed. Massó Torrents, págs. 1-2.)

Santillana simplifica la serie de imágenes y pone la artillería en el bando sitiador.

Nin son bastantes a satisfazer
la sed ardiente de mi grand desseo
Tajo al presente...

recuerdan otro pasaje del autor francés, esta vez del *Lay Mortel* [22].

Suele repetirse que en los sonetos amorosos de don Íñigo el convencionalismo no está caldeado por la emoción. No tienen, desde luego, la apasionada intimidad que palpita en los de Garcilaso y en muchos de Petrarca o de Herrera. Son ofrendas galantes sin arrebatos afectivos ni auténticos dolores. Su autor juega con los tópicos, complacido en revestirlos de una forma inusitada en Castilla.

El petrarquismo es para él una bella manera prestigiosa, una "fermosa cobertura" más, como antes las alegorías de los decires narrativos.

---

[22] Los recuerdos de Machaut en este soneto de Santillana fueron señalados por J. SERONDE, The Romanic Review, VI, 1915, págs. 76-77. La balada de Machaut dice así:

Riches d'amour et mendians d'amie,
Povres d'espoir et garni de désir,
Pleins de doleur et *diseteus* d'aÿe,
Loing de merçy, familleus de merir,
Nus de tout ce que me peut resjoir
Sui pour amer, et de mort en paour
Quant ma dame me het et je l'aour.
*N'*il n'est confors...

Y los versos del *Lay Mortel:*

C'est la fontaine douce et clere
Qui puet du tout *assassier*
L'ardente soif de mon desirier.

RIQUER, *op. cit.*, pág. 45, n. 12, cree que el Marqués pudo tener en cuenta la *Cançó d'oppósits,* de Jordi de Sant Jordi, mencionada en el *Prohemio.* De todos modos, las coincidencias verbales dejan fuera de dudas la influencia de Machaut en este caso. En otros sonetos las reminiscencias apuntadas por Seronde (págs. 78-79) son muy discutibles.

Petrarquismo hay también en sus sonetos políticos [23]. Si el poeta de Arezzo lanza sus invectivas contra "l'avara Babilonia" de la corte papal o deplora las guerras civiles de Italia, don Íñigo lamenta la falta de virtudes en Castilla, de donde han huído tanto las teologales como las cardinales (XVIII); su apóstrofe

> ¿Oy qué diré de ti, triste emisperio?
> ¡O patria mía!

corresponde al "Italia mia" de Petrarca, y si éste califica de "Spirto gentil" al patricio de quien espera la regeneración de su país, Santillana sitúa en "ánimos gentiles" las actitudes dignas de imitarse [24]. Petrarca, valiéndose del ejemplo de Aníbal, que por inconstante dejó malograr sus victorias sobre los romanos, incita a Stéfano Colonna para que continúe la lucha contra los Orsini; el Marqués utiliza la misma lección de la historia para espolear a Juan II contra el condestable ya en desgracia [25]. Más esencial es en Petrarca el "I'vo gridando: Pace, pace, pace" con que termina la canción XVI; pero en esto no le imitan los sonetos de Santillana. Nuestro poeta predica en otras obras la concordia interior *(Lamentación fecha en prophecía de la segunda destruyción de España)* o vivifica sueños de grandeza nacional *(Comedieta);* pero en los sonetos, con la única excepción del XVIII citado arriba, se entrega con pasión a las banderías del momento. Sabido es que intervino repetidamente, de manera aventurada y decisiva, en las turbulencias de los años 1441 a 1453: a ello obedecen

---

23 VEGUE, págs. 57-8.

24 Petrarca, canzone VI; Santillana, son. XVII.

25 Petrarca, son. CIII: "Vinse Anibal e non seppe usar poi"; Santillana, son. XXX: "Venció Anibal al conflicto de Canas".

sus sonetos políticos. El autor advierte riesgos y urgencias. Los gustos clásicos —Virgilio, Tito Livio, Lucano— le ofrecen ejemplos con que acicalar las armas de un razonamiento activo: el Marqués trata de impulsar a otros señores para que tomen una resolución pronta. Un soneto, el X, sirve de arenga en la inminencia del combate; al leerlo imaginamos al poeta animando a sus gentes antes de la batalla de Torote (1441), aquella lid de que volvió malherido a su villa de Guadalajara. Un recuerdo de la *Farsalia* en el primer verso y las personificaciones de la Razón y la Justicia en el segundo cuarteto, acompañan a una serie de consideraciones sobrias, tras de las cuales surge, como deslumbradora meta, la imagen del carro triunfal:

Fiera Castino con aguda lança
la temerosa gente pompeana:
el cometiente las más veces gana;
al victorioso nuze la tardança.
Razón nos mueue, e Cierta Esperança
es el alferze de nuestra vandera;
e Justicia, patrona e delantera,
e nos conduze con grand ordenança.
Recuerde vos la vida que biuides,
la qual yo llamo ymagen de muerte,
e tantas menguas sean vos delante;
pensad las causas por que las sofrides,
ca en vuestra espada es la buena suerte
e los honores del carro triumphante.

El soneto XV previene contra el peligro de las dilaciones: el enemigo apresura su labor de zapa, por lo que importa actuar antes que la mina estalle. Otra vez, sin metáforas, el Marqués pide que las palabras dejen paso a las obras (XVII). Todos estos sonetos son creaciones más oratorias que poéticas: buscan una finalidad prác-

tica inmediata, a cuyo servicio están el ornamento sabio y la elevación de tono. Pero no se limitan a vibrar recogiendo la inquietud del instante, sino que perfilan un ideal humano más duradero: el del hombre fuerte, resuelto y grave, en quien las cualidades tradicionalmente estimadas en el caballero se corroboran con las enseñanzas de la antigüedad. La brevedad de la vida obliga a emplearse en empresas que merezcan recordación (XXII-XXXIII). La fama es acicate de impulsos nobles y freno de apetitos desordenados: "amad la fama e aquella temed" es el primer consejo que da Santillana a Enrique IV, recién coronado (XXXIII). Por eso le duele que mientras la espada relumbra en manos de Alfonso V, "a quien Ytalia soberuia se inclina", los poetas no perpetúen con sus versos los grandes hechos del rey aragonés (XIII) [26].

De los restantes sonetos de don Íñigo, el II muestra la familiaridad del autor con las leyendas épicas, a pesar de su displicencia respecto a romances y cantares: justificando el dolor de la reina castellana doña María por la muerte de su hermano don Pedro, enemigo de Juan II, alega que doña Urraca lloró el asesinato de Sancho II y mandó castigar a Bellido Dolfos. Ese llanto es rasgo ajeno a las Crónicas generales de 1289 y 1344, donde no se había apagado por completo el rencor de los castellanos contra la infanta, pero figura en el *Sumario* del Despensero de la reina doña Leonor [27]. El soneto XXXII, en alabanza de Sevilla, contrasta con los cuatro poemas de Villasandino sobre el mismo tema. Aunque el asalariado trovador había tenido que buscar para

[26] Véase María Rosa Lida de Malkiel, *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana,* México, 1952, págs. 276-8.

[27] Carola Reig, *El Cantar de Sancho II y cerco de Zamora,* Madrid, 1947, pág. 75.

cada composición distintos aspectos laudables, insiste sobre todo en "el regalo y amorío" de la ciudad: "riquezas e donayre", flores, huertas, doncellas y damas [28]. En cambio don íñigo concentra sus elogios en catorce austeros versos donde sólo pondera lo que un varón grave debe apreciar: grandeza, suntuosidad, abundancia de clérigos y nobles, historia gloriosa. De peculiaridades locales, únicamente registra dos, el cosmopolitismo y el gran número de navíos, rasgos que no alteran su severa visión de la más alegre entre las ciudades españolas.

Los sonetos religiosos del Marqués se estudiarán en el capítulo VI con la restante poesía suya de igual carácter.

* * *

No fué tarea fácil para don íñigo la de trasplantar el endecasílabo italiano. Hubo de enfrentarse con las mismas dificultades que encontró Imperial, derivadas principalmente de estar ambos más familiarizados con las estructuras rítmicas del arte mayor que con las del verso que trataban de introducir. Como es sabido, en el arte mayor entraban, junto al dodecasílabo predominante, endecasílabos de acentuación muy varia. Los más frecuentes eran el dactílico o de gaita gallega, con ictus en cuarta, séptima y décima sílabas:

sojudgadóres del síglo mundáno [29];

y el que entre cuarta y décima no tenía sílaba fuerte:

visto tal cáso e tan desastrádo [30].

---

[28] M. García Blanco, *El elogio de ciudad en la lírica de los cancioneros,* Romance Philology, VII, 1953-54, págs. 175-79.

[29] *Pregunta de nobles,* 1 *b.*

[30] *Comedieta,* 120 *g.*

Uno y otro abundan en el endecasílabo italiano hasta la época de Dante, y aún aparecen después, pero con restricciones cada vez mayores, sobre todo el primero. En España fueron considerados como variedades no canónicas desde mediados del siglo XVI. Ahora bien, en los sonetos del Marqués se dan profusamente:

Llagó mi pecho con dardo amoroso... (III, 10).
Sea destino o curso fatal... (XXI, 8).
Dexen el carro los emperadores... (XIII, 13).

Entre los dos suman el 41,2 por 100 de los endecasílabos, proporción inusitada en la poesía italiana y superior incluso a la que había alcanzado en el *Dezir a las Syete Virtudes* [31]. En otros aspectos se observa en Santillana un progreso en relación con los endecasílabos del genovés: aumentan los acentuados en sexta y décima sílabas, los más característicamente italianos:

Mas ánimo gentil atarde oluida... (XVI, 10).

Apenas disminuyen los sáficos:

Qual se mostrava la gentil Lavina... (III, 1).

Y el conjunto de los que responden a variedades usuales desde el siglo XVI supone ya una ligera mayoría. Por otra parte, casi desaparecen los acentuados en quinta sílaba, posibles en el arte mayor gracias a la cesura y a la anacrusis: versos como

Quando recontares mis vexaciones (XI, 6),

no raros en Imperial, son ahora excepcionales; casi todos ofrecen variantes de texto o posibilidad de varias

[31] Resumo aquí las conclusiones del estudio *El endecasílabo en los sonetos de Santillana* (Romance Philology, X, 1957, págs. 180-185).

interpretaciones métricas. También decrecen los hiatos violentos, pero subsisten en cantidad sobrada para hacer incómoda la lectura. Lugar preferido para el hiato suele ser entrè las dos palabras separadas por la cesura, que de este modo escinde el endecasílabo en forma desusada para nosotros:

Non solamente / al templo divino (V, 1),
El agua blanda / en la peña dura (VI, 1).

Añádase la acumulación de acentos en sílabas seguidas, causa de la dureza con que suenan no pocos versos; la abundancia de rimas agudas, desacostumbrada en el endecasílabo clásico italiano y español; algún dodecasílabo que se escapó al autor; y bastantes versos cojos donde es probable la culpa de los copistas: todo ello se alía para dar a los endecasílabos del Marqués un aspecto de tentativa inmadura.

Igual que en el ritmo interior del verso, el recuerdo del arte mayor castellano dejó alguna huella en la disposición de las rimas. Ya Francisco Imperial había agrupado endecasílabos que pretendían ser a la manera italiana en estrofas sujetas a una combinación de rimas usual en la octava de arte mayor. Ahora nueve sonetos del Marqués tienen tres consonancias en los cuartetos, en vez de los dos que son de rigor en el soneto italiano, y las ajustan a las fórmulas ABBA ACCA y ABAB BCCB, dominantes en el arte mayor y repetidas en los poemas que Santillana compuso en este verso de tradición peninsular [32]. De los restantes sonetos de don íñigo, sólo uno responde al patrón ABBA ABBA, favorito des-

---

32 A. Morel Fatio: *L'Arte Mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XV siècle et du comencement du XVI siècle*, Romania, XXIII, 1894, págs. 226-7; Vegue: *op. cit.*, págs. 19-24.

de muy pronto en Italia y único aceptado en la poesía española durante siglos. En los otros treinta y dos sonetos las rimas de los cuartetos se entrecruzan (ABAB ABAB), según había sido uso constante en Guinizelli, pero ya minoritario en los poetas del *Dolce stil nuovo* y muy raro en Petrarca [33]. Esto plantea una cuestión no resuelta, pues Santillana declara no haber leído ninguna obra de Guinizelli: ¿por qué entonces prefirió un modelo caducado ya en el país de origen?

La poca soltura del Marqués en el manejo del soneto se revela también en la inhábil distribución de la materia en las divisiones marcadas por versos y estrofas. Quien sabía moverse con pleno dominio en el octosílabo o en el arte mayor, prodigó en los sonetos encabalgamientos que no obedecen a ninguna exigencia expresiva interna, sino a mero desajuste entre la marcha del discurso y la capacidad de los moldes poéticos elegidos. Buen ejemplo son los versos 2 al 5 del soneto I, ya transcrito, o los siguientes del XXVIII:

> Cuentan que esforçaua Thimoteo
> a los estrenuos e magnos varones
> e los mouía con viril desseo
> con agros sones e fieras canciones
> *a la batalla;* e del mismo leo
> los retornaua con modulaciones...

[33] Antes de 1280 el predominio del esquema ABAB ABAB es absoluto en el soneto italiano. Entre 1280 y 1300 la contienda se decide a favor del tipo ABBA ABBA, que en Guido Cavalcanti y Dante se encuentra ya en más de tres sonetos por cada uno con rimas cruzadas. En Petrarca el patrón ABBA ABBA suma 303 sonetos, y sólo 14 responden a estructuras diferentes. Véase L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV,* vol. IV de los Studj di Filologia Romanza, publicados por E. Monaci, 1888, págs. 27-30. De los seis sonetos atribuídos a Cecco d'Ascoli (véase nota 4), sólo uno tiene rimas cruzadas en los cuartetos.

Es frecuente que el encabalgamiento se produzca, como en estos casos, entre dos estrofas, dañando la autonomía de cada una o la organización entera del soneto [34]; también ocurre en otras posiciones con más o menos violencia [35]. Junto al salto de barreras se da el fenómeno contrario: la frase de relleno, el ripio, la especificación inoportuna:

> Nin son bastantes a satisfazer
> la sed ardiente de mi grand desseo
> Tajo al presente, nin me socorrer
> la enferma Guadiana, *nin lo creo...*
>
> (XIX, 9-12.)

> El su fablar grato, dulce, amoroso,
> es una marauilla *ciertamente*
> e modo nueuo en humanidad...
>
> (XIV, 9-11.)

> Alégrome de ver aquella tierra,
> non menos la cibdad e la morada,
> *sean planicies o campos o sierra,*
> donde vos vi yo la primer jornada...
>
> (XXV, 1-4.)

De esta suerte el fluir de la corriente poética se ve interrumpido muchas veces por obstáculos innecesarios y prosaicos. Así tocamos a otro aspecto de inadecuación: el Marqués no acertó a mantener en sus sonetos un tono estilísticos de altura uniforme. De una parte inserta imágenes y términos de irredimible realismo (*"perno* amoroso", XI, 8; "del ánimo gentil derrero *mate"*, XII, 3; *meneo,* XXVIII, 7). De otra parte se esfuerza por en-

---

34 Encabalgan también sus cuartetos los sonetos IV, VII y XV; los tercetos, el VIII, IX, XI y XVII.

35 Por ejemplo, son. II, vv. 12-13; V, 5-7; XXXIV, 12-13; más casos, no todos violentos, en VEGUE, pág. 34.

galanar la expresión con todos los recursos de que solía valerse en su poesía ornamental: vocabulario y construcciones sintácticas latinizantes [36], algún hipérbaton [37], perífrasis [38], referencias al mundo clásico. La frase marcha pausadamente, deteniéndose en abundantes sinónimos:

so cuya *mano, mando* e *señoría*
es el *arbitrio* mío e *voluntad*...

(VIII. 3-4.)

por luengas *vías* e *caminos* varios

(XIX, 3.)

Pero la agrupación de vocablos con significado parecido no sirve sólo al sosiego y empaque; sabido está que Valdés justificaba su presencia por el encarecimiento que

---

[36] Cultismos léxicos: entre otros muchos, *almo,* XXXIV, 13; *deal,* XIV, 8; *debellar,* XXXV, 8; *emicante,* XII, 9; *ferrino,* V, 7; *languir,* XI, 9; *superno,* XLII, 1; *ultra,* XVIII, 3, etc. Construcciones latinizantes: *ser vista* 'parecer', VII, 8; "el *cometiente* las más veces gana", X, 3; "Así diría siruiendo esperar / *ser* qualque aliuio..." 'así diría que esperar sirviendo es algún alivio', XVI, 14, etc.

[37] Es frecuente la separación de frases o términos copulados: "donde *la cordura* / es adorada, *e honesta destreza*", XII, 9-10; "*ell andar suyo* es con tal reposo / honesto e manso, *e su continente,* / ca libre viuo en catiuidad", XIV, 12-14, etc. Ya se registran casos en la *Comedieta,* véase antes, pág. 167, nota 120. Para el único ejemplo de hipérbaton con interposición entre sustantivo y adjetivo, véase allí la nota 121.

[38] "El pastor cuyo carmen todos días / la santa Esposa no cessa cantando" por 'David', XXXI, 5-6; "La saturnina pereza acabado / hauría ya su curso tardinoso / o las dos partes de la su jornada, / desque vos amo" 'Saturno habría recorrido su órbita entera, o por lo menos dos tercios de ella, desde que os amo'. Como Saturno invierte cerca de treinta años en recorrer su órbita, hacía más de veinte que el poeta servía a su dama. El soneto parece ser de hacia 1450-52.

añadían, y así en ocasiones los de don íñigo están al servicio de la intensidad expresiva:

... abastado
de mortal *pena, congoxa* e *graveza.*
(XIX, 3-4.)

Mas, ¿qué será de mí, qué las mis *penas,*
cuytas, trabajos e langor mortal,
jamás alternan nin son punto ajenas,
sea *destino* o *curso fatal?*
(XXI, 5-8.)

Hay notable desarrollo del conceptismo. Aparte de las antítesis y paradojas corrientes en toda la poesía amorosa de la Edad Media, el Marqués se aficiona ahora a otro tipo de juegos: la figura etimológica, poco frecuente en sus poemas juveniles [39]. En los sonetos es abundante y característica:

Amor e debdo e voluntad buena
doler me fazen de vuestra *dolor,*
e non poco me *pena* vuestra *pena*
e me tormenta la vuestra langor.
(XVI, 1-4.)

Forçó la *fortaleza* de Golías
con los tres *nombres* junto con el *nombre*
del que se quiso por nos fazer hombre...
(XXXI, 1-3.)

Hoy parecerá infantil este retorcimiento verbal, pero en el siglo XV, apoyado por larga tradición, valía como prueba de maestría y agudeza. Arraigado en la poesía

[39] Los primeros ejemplos de fecha segura son seis de la *Comedieta:* "Pues *sienta* quien *siente,* si *sentido* basta", 55 *a;* "Lo qual, precedentes *recomendaciones* / las humiles fijas a tí *comendamos*", 60 *ab,* etcétera. En el *Bias* y el *Doctrinal* abunda el poliptoton. Para más ejemplos de los sonetos véase VEGUE, pág. 37.

de cancionero, había de llegar a través de ella a los petrarquistas y libros de caballería del XVI, a los místicos y hasta los grandes escritores barrocos.

Los sonetos son tal vez la obra de Santillana en que se hace más patente la distancia entre propósitos y realizaciones. No pueden, sin embargo, considerarse como un intento malogrado. En ninguno de ellos deja de haber la huella del gran poeta, ya sea en el acierto general, ya en momentos felices. Destacan por su armonía de conjunto los que empiezan

¡O dulce esguarde, vida e honor mía...! (VIII)
Quando yo só delante aquella dona... (XIV)
Doradas ondas del famoso río... (XX)
En el próspero tiempo las serenas... (XXI)

Pero en otros más desiguales surgen de pronto versos en que sentimiento y forma han llegado a una total identificación ("Nin punto cessa mi langor mortal", VI, 8); donde cobra relieve la gracia de una imagen exquisita ("E qual paresçe flor de clavellina / en los frescos jardines de Florençia", III, 5-6), o donde el recuerdo se transforma e idealiza entre notas de claridad:

Non es el rayo del Febo luziente
nin los filos de Arabia más fermosos
que los vuestros cabellos luminosos,
nin gema de topaza tan fulgente.
Eran ligados de un verdor plaziente
e flores de jazmín que los ornaua
e su perfecta belleza mostraua
qual biua flamma o estrella d'oriente...

(IX, 1-8)

Quien esto escribía había llegado lo más cerca posible en su tiempo a un tipo de arte que en Castilla no

había de ser plenamente comprendido hasta un siglo después. La aclimatación definitiva requería un humanismo más profundo y, en consecuencia, más sobrio; una sensibilidad más espontánea, mayor efusión lírica y una lengua más fijada. El Marqués intuye con certero sentido cuál era la renovación poética necesaria para el futuro, se esfuerza por abrirle camino y muestra poseer dones poéticos capaces de superar muchas veces las limitaciones impuestas por su formación y por su ambiente.

Ninguno de sus contemporáneos y sucesores tuvo alientos para seguirle en todos los aspectos de su innovación. Juan de Villalpando, el único que, imitándole, cultivó el soneto en castellano, renunció a componer endecasílabos, conformándose con distribuir catorce versos de arte mayor en cuartetos —de rimas cruzadas— y tercetos [40]. A sesenta años de distancia, Bertomeu Gentil y Torres Naharro escribieron sonetos en endecasílabos italianos, pero en lengua toscana también [41]. Hasta los días de Boscán y Garcilaso los sonetos del Marqués quedaron como ejemplo señero de un ansia insatisfecha de forma poética. Fernando de Herrera supo hacerles justicia escribiendo en sus *Anotaciones* a las Obras de Garcilaso: "El Marqués de Santillana, gran capitán español y fortíssimo cavallero, tentó primero con singular osa-

---

[40] Cuatro sonetos de Villalpando (incompleto el último) figuran en el Cancionero de Herberay des Essarts (ed. Aubrun, Bordeaux, 1951, págs. 164-165). Para la traducción de un soneto de Petrarca hecha en versos de arte mayor en 1520, véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XIII, 1927, pág. 232. Aún más tarde, a mediados del siglo XVI, componía sonetos en el antiguo verso castellano Antonio de Soria: pueden verse en el códice 3.902 de la Biblioteca Nacional de Madrid (ant. M-258); uno de ellos, "Cómo es posible poderse sufrir", fué incluído erróneamente por Hazañas en su edición de las obras de Gutierre de Cetina.

[41] Véase MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, págs. 229-231.

día, i se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, i bolvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio desto son algunos sonetos suyos dinos de veneración por la grandeza del que los hizo, i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo" [42]

---

[42] Sevilla. 1580, fol. 75.

VI. POESIA MORAL, POLITICA Y RELIGIOSA

Dos obras juveniles.

Durante su juventud, íñigo López de Mendoza apenas compuso obras de asunto puramente doctrinal. Prefería entonces, como correspondía a su edad, cultivar la poesía de amores y galanteos o la que de algún modo se encuadraba en la vida cortesana. Es cierto que en la *Querella,* el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* se advierte un propósito de aleccionamiento más o menos cumplido, y en estos dos últimos decires una indudable inquietud ante el problema del destino y el libre albedrío. Pero hasta la *Comedieta,* cuando el autor contaba ya treinta y siete años, no aparece desarrollada una exposición teórica, y aun allí no tiene independencia, pues forma parte de una compleja alegoría, ligada a circunstancias históricas muy concretas. De otra parte, las banderías políticas en que don íñigo intervino siendo mozo no dejaron en su producción literaria huella comparable a la que contiendas posteriores imprimieron en los sonetos y en otros poemas suyos de madurez.

Las únicas producciones juveniles de carácter político o doctrinal son dos obras menores: el *Dezir contra los aragoneses* y la *Pregunta de nobles.* El primero fué

compuesto en 1429, cuando el señor de Buitrago defendía la frontera de Ágreda en nombre de Juan II contra los Infantes de Aragón. Como era usual en los carteles de desafío, el *Dezir* anuncia jactanciosamente la derrota del enemigo, en términos que provocaron adecuada réplica en el lado aragonés por voz de Juan de Dueñas. La ironía de la historia da a conocer la mala suerte que cupo a don Íñigo en el encuentro de Arabiana y nos ofrece dos comentarios dispares sobre su actuación: mientras la *Crónica de Juan II* encomia su bravura, Alfonso V de Aragón se complace en escribir malignamente que su antiguo servidor había estado a punto de caer prisionero, "sino que huvo buen cavallo" [1]. Como poema, el *Dezir* continúa los hábitos estilísticos de la sátira, tal como se practicaban en las disputas del Cancionero de Baena: frases breves, de doble sentido y con abundancia de refranes, se suceden con cortante viveza:

El que arma manganilla
assaz vezes cae en ella;
si se ençiende esta çentella,
quemará fasta Çeçilla...

... Tal se piensa santiguar
que se quebranta los ojos;
son peores los abrojos
de cojer que de sembrar;
nin por mucho madrugar
no amanesce más ayna...

Este tipo de expresión densa, intencionada y de vieja cepa no reaparece en Santillana hasta el *Doctrinal de privados*, y entonces se da con más sabio cálculo de los efectos, pero sin la alegría de esta baladronada juvenil.

---

[1] Carta de Alfonso V a su hermano don Enrique, publicada por OLIVAR, art. cit., pág. 118.

De carácter muy distinto es la *Pregunta de nobles,* dirigida en general a todos los "muy trascendentes poetas limados, / intrínsicos, sabios, discretos, letrados", y en especial a don Enrique de Villena [2]. Ante la fugacidad de las glorias mundanas el poeta inquiere cuál es el destino final de los poderosos:

> Pregunto qué fué de aquellos que fueron
> sojudgadores del siglo mundano,
> o qué fué de muchos que so la su mano
> pusieron grand parte de lo que quisieron;
> los que asy ganaron cómo se perdieron,
> o cuál es la causa por que non paresçen;
> si triunphan o goçan o cuyta padescen,
> si lloran o ríen, o qué se fizieron.

Sabido es que la literatura medieval, tanto en latín como en las lenguas vulgares, tuvo predilección por la fórmula *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?,* procedente de la Biblia, de los Padres de la Iglesia y, sobre todo, de Boecio [3]. Solían acompañarla largas enumeraciones de héroes o de imperios, desde la antigüedad hasta épocas menos distantes, e incluso hasta la actualidad contemporánea. Las *Caídas de príncipes* de Boccaccio, habían vivificado el tema, que si en Francia fué tratado por Deschamps, Chartier y más tarde por Villon, tuvo en España nutrido e independiente desarrollo, hasta culminar, rejuvenecido, en Jorge Manrique. En 1406 lo abordaba ya Fray Migir o Fray Miguel en un planto a la muerte de Enrique III, y por entonces o poco después aparecía en obras de Gonzalo Martínez de Medina, Fe-

---

2 Ríos, pág. LII, sitúa la *Pregunta de nobles* en el año 1430, sin dar razones. De todos modos, hubo de ser anterior a diciembre de 1434, en que murió don Enrique de Villena.

3 Véase bibliografía en LE GENTIL, *La poésie lyrique,* pág. 382, nota 133.

rrant Sánchez Calavera y Fernán Pérez de Guzmán [4]. Íñigo López recoge la tradición que le llegaba a través de estos poetas: como casi todos ellos, emplea el solemne verso de arte mayor y enlaza con anáforas interrogativas nombres tras nombres de personajes bíblicos, griegos y romanos. La repetición de preguntas semejantes pone de relieve la unicidad de la corriente que arrastra a todos los héroes nombrados. Notemos la ausencia de alusiones a figuras cercanas: a diferencia de Fernán Pérez de Guzmán o Ferrant Sánchez Calavera, la meditación de Santillana no parece sugerida por sucesos inmediatos, ni se deducen de ella corolarios ascéticos. Lo que nuestro poeta, angustiado, quiere saber es, ante todo, qué fuerza rige la suerte de los humanos:

> ¿O quál es aquesta horrible cometa
> que así los somete a su señorío,
> a la qual non basta ningund alvedrío,
> çiençia, dotrina, nin arte discreta?...
>
> ... Dezid ¿quién los roba, Fortuna o sus fados?
> que de aquestos todos ninguno non veo.

La *Pregunta de nobles* es la primera muestra de una preocupación que acució a Santillana durante su vida entera, que constituye el problema central de la *Comedieta* y el *Bías contra Fortuna*, y a la que responden algunos versos capitales del *Doctrinal de privados*.

Los "Proverbios" o "Centiloquio".

En 1437 [5] terminó don Íñigo, por mandato de Juan II, unos *Proverbios* destinados a la educación del príncipe

---

[4] *Cancionero de Baena*, núms. 38, 339, 530 y 572.

[5] La fecha constaba en el Cancionero de Fernán Martínez de Bur-

don Enrique, que en aquel año cumplía los doce de su edad. Con esta prueba de la estimación regia el señor de la Vega quedaba reconocido oficialmente como el más alto poeta de Castilla. Correspondiendo a tal distinción labró con esmero un centenar de estrofas, que debieron a su número el pedantesco nombre de *Centiloquio* [6]; les puso un docto prólogo y las acompañó de glosas donde aclaraba las alusiones a episodios bíblicos, mitológicos y de la historia antigua, con abundosa cita de fuentes. Era la primera vez que un poeta castellano rodeaba de tanto aparato una de sus propias creaciones. Por si fuese poco, el rey encargó una glosa doctrinal del *Centiloquio* al doctor Pero Díaz de Toledo, capellán de don Íñigo y uno de los que para él traducían del latín obras filosóficas antiguas.

El prólogo de Santillana [7] dirigido al príncipe es una grandilocuente apología de las letras como aleccionadoras del noble, a quien las historias y poemas suministrarán modelos de buen gobierno y estímulo para empresas esforzadas. Aquí es donde aparece la frase, luego tan repetida, de que "la sciencia no embota el fierro de la lança, ni faze floxa el espada en la mano del cavallero"; también se recuerda aquí el dicho de Scipión —aplicado más tarde a Santillana mismo— de que "nunca era menos ocioso que quando estaua ocioso, ni menos solo que quando estava solo". La arquitectura de la prosa, con perío-

---

gos, hoy perdido (FLORANES, Apéndice 16 a las *Memorias históricas de don Alfonso el Noble,* del Marqués de Mondéjar, pág. CXXXIX).

[6] Sugerido además por una de las compilaciones que consultó Santillana, el *Breviloquium de quatuor virtutibus* de John Waleys (Johannes Wallensis o Gallensis; floreció entre 1260 y 1283), autor también de un *Communiloquium* o *Communes loci ad omnium generum argumenta* y de un *Floriloquium philosophorum.*

[7] Ríos, págs. 21-28; TREND, págs. 19-27.

dos ampliados a fuerza de incisos, trata de ser ciceroniana; la actitud espiritual del autor lo es plenamente. Ante los adustos varones castellanos del siglo XV don Íñigo repite la postura de Marco Tulio frente a los graves patricios de Roma: uno y otro se erigen en propagandistas del saber que centra su interés en el hombre, de la *humanitas* en su más generosa acepción cultural latina. Los ejemplos de Scipión y César en la antigüedad romana; los de David y Salomón en la bíblica, y los de los Reyes de Castilla y Aragón en la actualidad, sirven al prologuista para demostrar que la afición a las letras es compatible con los deberes del estado y con los más grandes hechos bélicos. Sin duda esta defensa de las humanidades encontraba terreno preparado ya por la eficaz labor difusora que don Alonso de Cartagena había iniciado entre la nobleza. Pero sobre los alegatos del obispo de Burgos, los de Santillana tenían la ventaja de que su autor era muestra viva de lo mismo que propugnaba. Así abrieron paso a una mayor estimación del caballero letrado y de las letras mismas, según puede verse en el caso, muy representativo, de Fernán Pérez de Guzmán: espontáneamente el severo moralista de Batres juzgaba la poesía como "arte más graciosa / que útil nin honorable"; sin embargo, alaba la unión de "sciencia e cauallería" como feliz amalgama para formar el supremo paradigma "de los príncipes famosos", y entonces sus argumentos son eco de los del Marqués [8].

Aprovecha Santillana el prólogo para justificar algunos extremos de sus *Proverbios*. Declara que si les ha dado forma de consejos paternales ha sido para representar mejor los afanes de Juan II respecto a su here-

---

[8] *Coblas fechas por F. P. de G. de vicios e virtudes*, estrs. 5 y 325-333 (Nueva Bibl. de Aut. Esp., XIX, págs. 576 y 611-612).

dero y para seguir el ejemplo de Salomón. Defiende luego la oportunidad de las glosas eruditas, presentándolas como un medio de recordar al príncipe lecturas provesas o de encaminarle hacia ellas. Pertrechado con autoridades del gay saber, sale al paso de quienes le quieran censurar repeticiones de consonancia, pues en un "libro o tractado" es lícita mayor libertad que en géneros menos extensos. Y se anticipa también al reproche de "auer tomado todo o la mayor parte destos proverbios de las doctrinas e amonestamientos de otros, assí de Platón, e de Aristótiles, e de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terencio e de los otros philosophos e poetas"; no ha hecho con ello —dice— sino continuar una larguísima tradición que arranca de quienes "por luenga vida e sotil inquisición alcançaron las experiencias e causas de las cosas". La Edad Media, en efecto, había mostrado gran afición por colecciones de sentencias donde se condensaban, gravemente deformados, extractos de la sabiduría antigua; la transmisión era especialmente infiel en las compilaciones de origen árabe, donde confluían lo grecolatino y lo oriental.

Tarea difícil sería la de precisar de dónde procede cada una de las máximas contenidas en el *Centiloquio*. En materia tan trillada las semejanzas son infinitas y muchas veces nada concluyentes. Don Íñigo no se limitaba a reproducir sentencias ajenas, sino que a menudo las trataba con gran libertad, resumía en unos cuantos versos la sustancia de un capítulo o de una obra entera, o añadía a lo que encontraba en los libros el fruto de sus propias experiencias y reflexiones. De todos modos, puede afirmarse que se auxilió en algún caso con los repertorios medievales, acudió repetidamente a Boccaccio en las referencias mitológicas e históricas, y recordó algunos consejos de don Sem Tob; otras influencias de obras

cercanas parecen insignificantes o problemáticas. En cambio, es muy grande la deuda con los textos sagrados y los autores latinos: los libros sapienciales de la Biblia, así como obras de Cicerón y Séneca, son las principales fuentes de la doctrina; los libros históricos del Antiguo Testamento, Livio, Valerio Máximo, Lucano y San Agustín suministran la mayoría de los ejemplos demostrativos [9]. Santillana manifiesta, pues, decidida preferencia por beber en los manantiales más puros que la religión cristiana y el naciente humanismo le ofrecían en punto a moral.

Se ha escrito que "en una compilación de este género no cabe más originalidad que la del estilo, ni más mérito poético que el de la expresión" [10]. Sin embargo, ya la misma elección de fuentes constituye una nota personal: la abundante inspiración directa en la Biblia y en los clásicos distingue al *Centiloquio* entre los poemas gnómicos de su tiempo. Además, aunque la herencia de lugares comunes fuese inevitable, podía el autor integrarlos en un cuerpo de doctrina homogéneo, obediente a un ideal humano y a un propósito determinados: los *Proverbios* de don Íñigo, como los de don Sem Tob, los *Enseignemens moraux* de Christine de Pisan, o el *Bréviaire des nobles* de Alain Chartier, son algo más que meras compilaciones; en cada una de estas obras se revela una peculiar visión de la vida, un especial cuadro de valores y un diferente sentido de la conducta. Don Sem Tob se extiende más que ningún otro sobre las relaciones entre Dios, el mundo y el hombre; en sus *Proverbios* destaca

---

[9] Resumo aquí lo que expongo con detalle en el artículo *Los "Proverbios" de Santillana: contribución al estudio de sus fuentes,* que aparecerá en el primer número de la revista "Hispanófila", anunciado para septiembre de 1957.

[10] Menéndez Pelayo, *Antología,* V, 1927, pág. CXLI.

la exaltación de la inteligencia, el concepto del existir como afán y preocupación, hondo pesimismo respecto a la maldad humana [11], y una moral defensiva, cautelosa, que anuncia en algún momento el *Oráculo* de Gracián. Christine de Pisan, como una buena madre de familia, alecciona a su hijo Jehan de Castel para que llegue a ser lo que el siglo XVII francés había de llamar un "honnête homme", prudente, honrado, razonable... y mediocre: en el revoltijo de los *Enseignemens* [12] el sentido práctico de la autora formula a cada paso advertencias de carácter muy concreto, donde no es raro encontrar muestras de penetración psicológica; lo que falta es un ideal superior que levante al conjunto por encima de la irredimida trivialidad a que se aferra. Otra cosa es el *Bréviaire* de Chartier, que en tono digno y con frase rotunda teoriza sobre las virtudes tradicionalmente exigibles al noble, sin omitir reconvenciones para quienes desatendían sus deberes. Si pensamos que Chartier escribía en la zozobrante Francia de Carlos VI y del "roi de Chinon", percibiremos el latido del sentir nacional en la exigencia de que se guarde lealtad al rey, o en el refrán que parece invitar a la lucha por la libertad del suelo francés:

> Mais choisisse comme pour aventage
> Honneste mort plus que vivre en vergogne [13].

Santillana tiene presente que está dando consejos a quien un día ha de ser monarca, y le recomienda ante

---

11 Véase AMÉRICO CASTRO, *Un aspecto del pensar hispano-judío*, Hispania, XXXV, 1952, págs. 162-164.

12 *Oeuvres poétiques de Ch. de P.*, ed. Maurice Roy, III, Société des Anciens Textes Français, 1896, págs. 27-44.

13 *Les oeuvres de Maistre A. Ch.*, ed. Du Chesne, 1617, páginas 581-593.

todo ganarse el amor de los súbditos a fuerza de amarlos y mostrárseles afable, clemente y liberal. Más que esto, sin duda, necesitaba la Castilla de entonces un soberano de manos enérgicas; pero don Íñigo no podía pensar con simpatía en un rey así, que habría de asumir como primer empresa la de sujetar a los poderosos. Si alaba la rectitud de la justicia, previene inmediatamente contra la precipitación en el castigo ("non seas açelerado / furioso"), y reprueba la pena capital, la "pena de fierro", cuyos errores no pueden remediarse. Ningún ser humano le parece indigno de indulgencia:

¿Quál es en humanidat
tan pecador
que judgado con amor
e caridad
se falle la su maldad
intolerable?
Ca las armas del culpable
son piedad.

Los consejos de Santillana podrán no ser los que las circunstancias políticas del país reclamaban con más urgencia; pero su generosidad no tiene igual entre las gentes de su tiempo y de su tierra [14]. No hay que atribuirla a simple manifestación de la caridad cristiana, ni siquiera admitiendo que esté unida con un primer asomo de humanitarismo filosófico; además de estas dos cosas, la clemencia es para el autor una muestra de grandeza:

---

[14] Sólo en el canciller Ayala, con un sentido más exclusivamente cristiano que en don Íñigo, hay un aprecio semejante de la vida humana; pero no el descubrimiento de que la maldad del hombre nunca sobrepasa lo que una consideración atenta y caritativa puede perdonar. Véanse las estrofas 595-597 del *Rimado* (ed. Kuersteiner, I) y la *Historia de las literaturas hispánicas*, I, 1949, pág. 498.

Ca de la manifiçençia
es perdonar
e sofrir e tolerar
con paçiençia.

Se trata, pues, de una virtud que, como la liberalidad o la ejecución de hechos dignos de fama, contribuye a destacar las dimensiones más nobles de la persona. "Magnificencia" es el término que mejor expresa la cualidad suprema para el Marqués, como proyección exterior del valer intrínseco. Pero el hombre interior ha de robustecer su virtud viviendo en consulta consigo mismo: el código del honor caballeresco se enriquece con la firmeza estoica y con la serenidad predicada por toda la filosofía antigua. El príncipe diseñado, caballero y varón sabio a la vez, arriesgará la vida cuando el deber lo mande, no confiará en las subidas de la Fortuna, mirará la vejez como edad de la paz íntima y de la prudencia, y se enfrentará sin temor con la muerte, que conduce a la gloria [15].

Tan grandioso modelo de humanidad cuenta con un precedente grecorromano para cada una de sus cualidades: Lento y Frondino para la observancia de la ley; Scipión para la castidad; Mucio Scévola y Codro para el desprecio de la muerte, admirado también en Catón, aunque la fe cristiana prohiba el suicidio; Marco Atilio en la "verdad", esto es, en la fidelidad a la palabra dada; Alejandro y Tito para la largueza; Coriolano en la re-

---

15 Extraña que Menéndez Pelayo escribiese *(Antología,* loc. cit.): "Plan no puede decirse que tenga esta obra, puesto que cada capítulo comprende sentencias de diverso género". En primer lugar, no hay heterogeneidad dentro de cada capítulo; y además, si ordenados así, los *Proverbios* terminan presentando la visión de la senectud, la muerte y la gloria, ¿no es bastante plan su ajuste al curso de la vida humana?

verencia a los padres. Don íñigo ofrecía a los españoles del siglo XV un paradigma de conducta que, sin rebasar los límites establecidos por su religión y por el sentido caballeresco de la vida, les permitía obrar "romanamente", como habría dicho Fernando de la Torre [16]. Satisfacía las exigencias éticas de todos, cifradas en el "claro varón" sustancial y entero, y a la vez halagaba las apetencias de la minoría selecta que sentía la atracción del mundo antiguo. De aquí la inmediata difusión que lograron los *Proverbios* [17]. Pero su éxito no se debió sólo a la elevación y oportunidad del contenido, sino también al acierto de la forma: la alternancia de octosílabos y pies quebrados, manejada siempre con tanta soltura por Santillana, evita aquí la monotonía y pone de relieve el exacto ajuste entre la frase y la estrofa. Así, primorosamente acuñadas, las máximas de don íñigo nutrieron a muchos espíritus de su siglo y del siguiente, ensanchando para ellos el horizonte de la ejemplaridad.

Las Coplas al rey don Alfonso de Portugal.

Menor novedad y resonancia tuvieron las *Coplas* que don íñigo dirigió al rey Alfonso V de Portugal, probablemente cuando éste, llegado a la mayoría de edad, tomó las riendas del gobierno en 1447 [18]. No obstante, interesan por la postura digna y exigente que adopta el autor:

---

16 Véase arriba, pág. 176, nota 140.

17 Véase luego, págs. 281 y sigs.

18 Alfonso V había heredado el trono de Portugal en 1438, cuando sólo tenía seis años de edad; pero los consejos de Santillana no están dirigidos a un niño, sino a quien tiene ya sobre sí la responsabilidad del mando. Don Alfonso lo asumió en 1447, poniendo fin a la regencia del Infante don Pedro y brindando ocasión para que el Marqués le dedicase las *Coplas*.

los elogios al joven monarca apenas ocupan cuatro versos, mientras el resto de la obra pondera la deuda que don Alfonso tiene contraída con Dios y con el ejemplo de los antepasados:

> Rey, pues, sed vos diligente
> en pagar e referir,
> pues vos vemos resçebir
> liberal e francamente.

Otro miembro de la familia real portuguesa, la nueva reina de Castilla doña Isabel, recibía por entonces el homenaje poético de Santillana en una canción donde, entre alabanzas a su hermosura, el Marqués le recordaba la obligación de ser virtuosa [19]. Placía a don Íñigo colocarse ante los soberanos en actitud de respetuosa, pero admonitoria, gravedad.

El "Bías contra Fortuna".

Con muy diverso motivo hubo de ejercitar al poco tiempo su papel de moralista. En 1448 su primo el conde de Alba fué encarcelado como consecuencia de una trama urdida, entre otros, por don Álvaro de Luna. La prisión duró varios años, más que la vida del instigador. El conde preso rogó a Santillana que, para su consolación, le enviara alguno de sus escritos, y don Íñigo compuso entonces su más hermoso poema filosófico, el *Bías contra Fortuna.* El casi legendario Bías, uno de los siete sabios de Grecia, encarna en esta obra la imperturbabilidad estoica ante las adversidades.

Hay que preguntarse por qué eligió Santillana como

19 Véase antes, pág. 75.

protagonista a un personaje tan distante y borroso. ¿No hubiera sido mejor un filósofo más conocido o una figura histórica de mayor relieve? Por ejemplo, Séneca, cuya doctrina es esencial en el poema; Catón, supremo representante de la entereza estoica, o Marco Aurelio, más tarde escogido por Guevara. Las noticias que Diógenes Laercio [20] da acerca de Bías nos pondrán en camino para encontrar una explicación. Una anécdota famosa situaba en él la máxima despreocupación por todos los bienes que no fuesen la virtud; se contaba que, incendiada su ciudad, no había intentado salvar nada de cuanto poseía, diciendo: "Omnia bona mea mecum porto" [21]. Además había sido estratega y gobernante: su humanidad en la guerra había ganado la admiración y gratitud de los enemigos, moviéndoles a pedir la paz; su astucia le había dictado recursos que libraron a su patria de un asedio peligroso. No era solamente filósofo, como Séneca; ni político inhábil, como Catón; y la fortuna lo había probado más que a Marco Aurelio, buena circunstancia para una obra de finalidad consolatoria. Santillana, pues, encontró en Bías un héroe que respondía en cierto modo al arquetipo humano que él mismo defendía y representaba: en Bías se aliaban la sabiduría, la grandeza de ánimo, el ejercicio de las armas y el arte de gobierno. Por otra

---

[20] El Marqués las conoció en el arreglo de Walter Burley, *De vita et moribus philosophorum,* cap. V, y las incorporó al prólogo y al texto del *Bías.*

[21] La anécdota figuraba también en Valerio Máximo (VII, 2, 3) y en Petrarca *(De remediis utriusque fortunae,* II, cap. 55). Tanto Petrarca como Santillana en su prólogo (Ríos, pág. 153) hacen la salvedad de que, frente a la tradición general, Séneca la atribuye a Stilpón, o como ellos dicen, Stilbón. Santillana tuvo muy en cuenta el pasaje de Séneca *(De constantia sapientis,* V y VI), pero prefirió la versión favorable a Bías.

parte, su lejanía, sin perfiles históricos precisos, facilitaba el convertirlo en símbolo, conforme a la necesidad poética del autor. Encariñado con Bías, don Íñigo le infundió, ante todo, la más viril de las teorías filosóficas emitidas por la antigüedad; pero también le atribuyó muchas de sus propias valoraciones y preferencias. Los datos procedentes de Diógenes Laercio son únicamente el punto de partida para una semblanza que obedece, en primer lugar, al ideal grecorromano del varón fuerte; en segundo término, al ideal del caballero letrado del siglo XV. Recreado a imagen y semejanza del poeta, Bías habla de sus lecturas y su biblioteca con tanto amor como el magnate castellano lo haría en su palacio de Guadalajara.

Frente a Bías la Fortuna ya no es, como en la *Comedieta*, la delegada de una Providencia ordenadora, sino un poder arbitrario y ciego que sólo puede ser vencido ajustando la vida a la razón. Confiado precisamente en que así vive, Bías inicia el diálogo desafiando a la Fortuna, que le amenaza con toda suerte de calamidades: su ciudad será conquistada por un tirano; su casa, robada y después destruída por un incendio; vivirá con pobreza; sus hijos y mujer podrán ser víctimas de la desgracia; Bías mismo padecerá destierro, cárcel, enfermedades, ceguera y muerte. Nada amedrenta al sabio, que por una parte ha cifrado todos sus bienes en la virtud, y por otra conoce lo efímeros que son los dones de su enemiga. El examen de su propia vida le impide temer las penas del Averno; al contrario, espera sumarse a los bienaventurados que gozan de la felicidad perdurable.

Ningún poema del siglo XV español ofrece una exposición tan rotunda y plena de la moral estoica. Santillana la bebe directamente en Séneca; es cierto que tam-

bién consultó el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, en cuyo segundo libro el Dolor, la Razón y el Miedo controvierten sobre las más varias desdichas; entre ellas figuran todas o casi todas las que se mencionan en el poema de Santillana; pero asimismo aparecen en el *De constantia sapientis* de Séneca [22], tratado con el que el *Bías* tiene más estrechas coincidencias [23]. Esta mayor semejanza con el moralista romano se acentúa especialmente al abordar el problema del suicidio: Petrarca,

---

22 *De remediis,* II, caps. 55 (incendio), 64 (cárcel), 67 (exilio), 69 (patria destruida), etc.; sólo hay en el *Bías* ceñido recuerdo del capítulo LV. *De constantia sapientis,* V y VI, hablando de Stilpón (patria conquistada por extranjeros, robo e incendio de la casa, cautiverio de los hijos); VIII, "multo facilius alia tolerabimus damna, dolores, ignominias, locorum commutationes, orbitates, discidia..."; X, "... Alia sunt quae sapientem feriunt, etiamsi non pervertunt; ut dolor corporis, et debilitas, aut amicorum liberorumque amissio, et patriae bello flagrantis calamitas".

23 Por ejemplo, entre un pasaje del *De constantia sapientis,* V, y la estrofa 3 del *Bías.* Dice Séneca: "Sapiens autem nihil perdere potest; omnia in se reposuit, nihil fortunae credit, bona sua in solido habet, contentus virtute, quae fortuitis non indiget". Y Santillana:

FORTUNA. ¿Puedes tú ser exemido
de la mi jurediction?
BÍAS. Sí, que non he devoçión
a ningunt bien enfingido.
Gloria o trïunpho mundano
non lo atiendo:
en sola virtut entiendo,
la qual es bien soberano.

Presuntas influencias de escasa monta o discutibles: paralelos con el *Remède de Fortune,* de Machaut (SERONDE, The Romanic Review, VI, 1915, págs. 77, 80, 81-82), ninguno concluyente; coincidencia parcial entre la enumeración de imperios destruídos ("¿Qué es de Nínive, Fortuna?", estrs. 18-19) y la que figura en el *Quadrilogue invectif,* de Chartier (LE GENTIL, I, pág. 383, n. 135), etc. No hay relación alguna entre las estrofas 17-19 del *Bías* y el *Trionfo del Tempo,* de Petrarca, contra lo que dice Farinelli, *Italia e Spagna,* I, pág. 50.

como cristiano, lo condena, reprobando el caso de Catón, que Séneca da por legítimo; el Bías de Santillana no reproduce, es cierto, los argumentos del cordobés, pero alaba el suicidio como final glorioso, con el que se revela desprecio por la muerte [24]. Sin duda, teniendo en cuenta que Bías era un filósofo de la gentilidad, el Marqués no le hace formular reservas como las que él había expresado cuando hablaba por cuenta propia en los *Proverbios:*

> ¡Oh quan bien murió Catón,
> *si permitiesse*
> *nuestra Ley e consintiesse*
> *tal Razón!*

Aquí no se hacen objeciones, ni en nombre de la fe ni en el de la razón. Paralelamente, el largo pasaje sobre la retribución de las culpas y la beatitud de los justos se atiene a la concepción pagana de la vida futura: Santillana sigue la descripción que del Tártaro y de los Campos Elíseos hace Virgilio en el canto VI de la *Eneida;* a veces la comprime, a veces agrega invenciones de su propia cosecha [25]. La adición más importante está al final: el espiritualismo del Marqués no podía admitir que la suprema felicidad consistiera sólo en el disfrute de floridos prados, cacerías y ejercicio de nobles artes, aunque entre ellas se incluyeran la poesía y el estudio; por eso imaginó una morada superior, libre de mutaciones, donde "las ánimas benditas" gozan una bienaven-

---

24 Petrarca, *De remediis,* II, cap. 118; Séneca: Epístola LXX a Lucilio; Santillana, *Bías,* estrs. 119-123.

25 El Marqués sitúa en el Elíseo "templos de mucha excellencia" donde los bienaventurados oyen los oráculos y a veces ven a Apolo y Diana en persona (176-177); y completa la enumeración de deleites con los de la caza y alanzar tablados, deportes favoritos de los caballeros medievales (174-175).

turanza más pura, cantando no sabemos qué. La expresión "ánimas benditas", de tan evidente resonancia cristiana, invita a suponer que en la mente del poeta esos cantos acompañaban a contemplaciones de la Divinidad, como en el Paraíso dantesco; pero no lo dice, sin duda para no romper la línea ideológica de un poema que había procurado mantener dentro del modo de pensar de la antigüedad clásica. No es que dejen de infiltrarse doctrinas medievales: no sabemos cuáles fueron las "fablas sotiles e netas / texidas en primos versos" de que tomó don íñigo su disquisición sobre el origen del mundo (estr. 101-109); pero en ella se habla de "la materia primera" y la "Natura naturante" en términos propios de la Escolástica y no desprovistos de algún sabor averroísta [26]. Ahora bien, se trata de una cuestión adjetiva que no altera el pensamiento esencial del poema, netamente estoico.

En cuanto a la disposición interna de la obra, San-

---

[26] El término *Natura naturans* aparece desde el siglo XIII en la Escolástica para designar a Dios como causa eficiente de la creación. en oposición a la *natura naturata* o mundo creado; *natura naturata* figura por vez primera en la traducción latina de Averroes, y *Natura naturans* en San Buenaventura, Vicente de Beauvais y otros; Alfonso X usa *Natura naturador* y *natura naturada.* Todo esto es perfectamente ortodoxo; pero Santo Tomás de Aquino rehuyó emplear tales designaciones, sin duda para evitar el peligro de que se pudiera identificar a Dios con el universo; tal identificación panteísta se había dado en Averroes, y andando el tiempo se daría en Spinoza, que también se vale del término *Natura naturans.* Véanse JOSEPH M. MARLING, *The order of nature in the philosophy of St. Thomas Aquinas,* Washington, The Catholic University of America, 1934, págs. 9-12, y OTIS H. GREEN, *On 'natura' in Boscán,* Hispanic Review, XVII, 1949, páginas 71-73. En el *Bías* (estr. 101) no se dice que Dios crease la materia primera, sino que separó los elementos confundidos antes en "aquel globo de natura / o caós". Quede para otros puntualizar la trayectoria y modificaciones de esta teoría desde Anaxágoras hasta Santillana.

tillana cede una vez más a la tentación de extenderse en los tópicos, donde mejor puede lucir su saber libresco: aparte de la digresión cosmogónica mencionada, se engolfa en otras, ya sea catalogando nombres y escuelas de filósofos (estr. 94-100), ya discutiendo —nada menos que en cincuenta coplas (38-87)— la suerte de numerosos personajes históricos o legendarios [27]. En estas enumeraciones y polémicas puede sorprender en el primer momento que Bías hable de gentes posteriores a él; pero es que el sabio presocrático ha sido arrancado del dominio de la cronología y convertido en símbolo intemporal de la virtud antigua: así puede nombrar a Platón, referirse a los preceptos de los "estoicianos / en compaña de academios", y altercar con la Fortuna sobre el destino que cupo a Octavio, Nerón o "Yllano", esto es, Juliano el Apóstata. Los límites temporales que se conceden al conocimiento y juicio de Bías no corresponden al término real de su vida: abarcan entero el ciclo histórico a que perteneció, el de la antigüedad pagana.

El marco exterior del poema se ajusta al patrón medieval de las disputas o debates, pero con total libertad en el desarrollo del diálogo [28]: hay momentos en que el

---

27 Todos o casi todos figuran en el *De casibus* de Boccaccio; pero Santillana los agrupa según naciones (romanos, "asianos" o troyanos. griegos, cartagineses, etc.), y al tratar de los romanos sigue, en general, el orden cronológico. Nada semejante ocurre en Boccaccio.

28 Los debates compuestos enteramente en discurso directo se atenían a la exigencia de que cada réplica se ajustase a las dimensiones, estructura métrica y rimas de la pregunta o intervención a que respondía; pero bastaba un marco narrativo, por pequeño que fuese, para que el diálogo quedara libre de semejantes trabas. Santillana usa en el *Bías* libertad absoluta (la única regulación es la uniformidad de estrofa), a pesar de que todo el poema está en discurso directo. Véase LE GENTIL, I, págs. 503-4, donde sugiere que el ejemplo del *Bías* debió de contribuir a que en la segunda mitad del siglo XV otros "debates ficticios"

filósofo y su contendiente cruzan frases rápidas, repartiendo entre varias intervenciones una estrofa o un verso; otras veces un interlocutor se permite tiradas de veintitantas coplas seguidas. A esta soltura de movimiento corresponde variedad de tono, sentencioso, coloquial, erudito o retórico, según las ocasiones. A ratos surge la máxima profunda y concisa:

> la vida tiene compás
> que non se puede fuir...

A ratos la dialéctica vivaz no desdeña locuciones, frases hechas ni dichos proverbiales:

> ... ¿O me piensas espantar
> bien *como a niño de cuna?*
>
> ... E por tal modo lo fazes
> que *por ce*
> *o*, si queremos, *por be*,
> quanto fezistes desfazes...
>
> ... —¿Qué dizes de Octavïano?
> —Muy aÿna:
> *una sola golondrina,*
> *la qual non faze verano* [29].

Pero también abundan los pasajes llenos de referencias al mundo clásico y no escasos en latinismos. Ahora bien, el número de éstos es menor que en el *Infierno de los*

---

abandonasen las normas previas del género. Lo que no se sabe es si la innovación partió del *Bías*, del *Debate de Alegría y el Triste Amante*, atribuído a Juan Rodríguez del Padrón (LE GENTIL, I, pág. 502), o de alguna otra obra no tenida en cuenta hasta ahora.

[29] Estrs. 1, 20 y 39. Más ejemplos: "¿Non cuydas ser devaneo / dar a las espuelas coçes?" (27); "En todas partes se falla / lo poco por poca pena" (32), etc.

enamorados, la *Comedieta* o la mayoría de los sonetos; además obedecen a la necesidad de representar conceptos nuevos más que a la complacencia por la sonoridad pomposa [30].

La noble lección estoica del Marqués suponía muy honda penetración del espíritu humanístico. Entre sus contemporáneos españoles, sólo él fué capaz de crear un poema tan fiel al punto de vista de una doctrina pagana. Por otra parte, el *Bías*, rico de ideas robustas, marcó el principio de una orientación estilística más sobria. Su autor empezaba a practicar en su poesía lo que con otro motivo escribía por entonces a su hijo, el futuro Cardenal: se contentaba con las materias de la literatura grecolatina, ya que las formas resultaban inasequibles [31]. Lo que no sabía era que renunciando al ornato desmedido emprendía el camino hacia la verdadera forma clásica, que sólo se alcanzaría plenamente después, con la ejemplar sencillez de Jorge Manrique y Garcilaso.

Santillana y el Condestable: "Favor de Hércules contra Fortuna".

El Marqués recomendaba a su pariente preso una serenidad filosófica que él mismo, libre, estaba lejos de guardar. No era fácil mantenerse ecuánime. El juicio,

---

30 Mantiene, en cambio, el gusto por la figura etimológica, empleada con propósito de intensificación expresiva ("La *segura* pobredat / me *segura* que non tema", 27; "dotto dottor", 43), que a veces se convierte en ingenuo —y tosco— efectismo: "¿Non *terresçes* el infierno / e sus lóbregas fonduras? / ¿Non *terresçes* los *terrores* / *terresçientes?* / ¿Non *terresçes* los *temientes* / e *temerosos temores?*" (estr. 148).

31 Véanse págs. 175-176.

sólo negativo, que Fernán Pérez de Guzmán formuló sobre don Álvaro de Luna muestra que ni siquiera un anciano apartado de la política activa podía dominar sus rencores. Menos aún don íñigo, que luchaba contra el favorito del rey con la cautela que las circunstancias imponían. En julio de 1449 se confederaba con otros próceres, con el rey de Navarra y con el príncipe don Enrique para reclamar la libertad de los nobles encarcelados y la vuelta de los que estaban en destierro. Fracasado el plan a causa de tardanzas y defecciones, tuvo que acogerse a una avenencia con el Condestable [32]; pero antes de cuatro años fué uno de los principales maquinadores de su caída y muerte. En 1452 concertó con el conde de Plasencia un acuerdo secreto por el que se comprometían ambos a enviar a sus respectivos primogénitos, con quinientas lanzas, para capturar a don Álvaro en Valladolid, cosa que no se llevó a cabo [33]. Más tarde, preso ya el Condestable y llevado a Portillo, Santillana se unió al rey cuando éste se disponía a sitiar el castillo de Maqueda, y debió de tomar parte en el consejo que decidió la muerte del privado [34]. Cuatro obras literarias del Marqués complementan las noticias de los historiadores, mostrando cómo la poesía sirvió de terrible arma política en esta ocasión.

La más antigua de las cuatro parece ser el *Favor de Hércules contra Fortuna.* Mediante la alegoría de los tra-

---

32 *Crónica de Juan II,* Bibl. Aut. Esp., LXVIII, pág. 669.

33 Ibídem, págs. 677-78.

34 *Crónica de don Álvaro de Luna,* ed. Carriazo, 1940, pág. 423. Ni Gonzalo Chacón ni la *Crónica de Juan II* dan los nombres de los señores que intervinieron en el consejo. Pero éste se celebró en el real ante Escalona, después de reunirse don Iñigo con el rey; y consta que fueron llamados para el consejo "todos los perlados y caballeros e doctores que ende estaban" *(Crón. de Juan II,* pág. 682 *b*).

bajos heracleos, don íñigo reclama que el rey acabe con los males de España y ponga fin al valimiento de don Álvaro:

> Sin más dilaçión la bestia dañosa
> sea afogada, sin aver perdón;
> e non le aproveche tornarse en vesión
> de sierpe nin toro, por arte ynfintosa.

Se trata, pues, de un verdadero manifiesto. Su propósito y forma lo asemejan a las seudo-profecías que la propaganda política venía empleando desde más de un siglo antes, y a las que pertenece la *Lamentación por la segunda destruyción de España*, del mismo don íñigo. Como en ellas, se alude a personas y circunstancias de la actualidad mediante metáforas de apariencia sibilina, pero de sentido transparente en muchos casos. La única novedad es que, en lugar de imitar el Apocalipsis o las supuestas predicciones de Merlín, el autor se valió esta vez de la alegoría mitológica.

Las "Coplas" contra don Álvaro de Luna.

Preso ya don Álvaro, Santillana dirigió al rey el soneto XXX, donde la resolución adoptada contra el maestre aparecía como recobro de la libertad regia. Esta liberación del monarca —dice el poeta— es causa de júbilo para el universo, que entrevé un próximo reinado de la justicia; pero hay que proseguir sin vacilaciones el camino emprendido. A igual momento y finalidad corresponden las *Coplas* que Uhagón publicó según el Cancionero de Castañeda [35], sólo que el tono es más directo

---

35 Francisco R. de Uhagón, *Un cancionero inédito del siglo XV*, 1900, págs. 12-18.

y combativo. El pareado inicial es un grito de victoria, una explosión de feroz alegría, que acentúa su crueldad con juegos de ingenio sobre el apellido del condestable y su caduca privanza:

De tu resplandor, ¡o Luna!,
te ha privado la Fortuna.

La comparación del "pobre y baxo estado" de que procedía don Álvaro con el poder que largamente había detentado sirve a Santillana para poner de relieve las mercedes del rey y la ingratitud del ministro. Síguese una serie de cargos, numerados como en la pieza acusatoria de un jurista: don Álvaro ha dañado al rey en su alma, fama, estado y patrimonio; ha hecho que aborrezca el legítimo "solaz de muger y fijos" [36]; le ha despojado del libre albedrío; ha apartado de él a los súbditos fieles; ha oprimido a las gentes y ha desterrado de España la lealtad. La ingratitud del condestable y su soberbia, émula de la de Lucifer, han concitado el divino castigo; y el Marqués se complace en antítesis que presentan a su enemigo pagando culpas con arreglo a la ley del talión:

Por medida que medías
ciertamente eres medido;
aquellos que abatyas
ya te traen abatido;
abaxavas, ya te abaxan;
aquexabas, ya te aquexan;
tú tajavas, ya te tajan
y jamás nunca te dexan.

---

[36] Sobre este punto véanse Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas,* ed. de [J. Domínguez Bordona], Clásicos Castellanos, 61, 1941, págs. 121-122, y la *Crónica de don Álvaro de Luna* (ed. Carriazo, págs. XLVI y 287-288).

La imagen de la Luna, ahora eclipsada ya, pone fin al apóstrofe. Y entonces el Marqués pide a Dios que dé fuerzas al "inocente" rey para domar a los rebeldes, castigar a los traidores, engrandecer su reino y reparar los daños sufridos por el pueblo. Después se dirige a la reina, "quarta libertadora" que, siguiendo los pasos de Judit, Ester y la Virgen, ha hecho que el león de Castilla —el débil don Juan II— rompa las prisiones que lo sujetaban. Y por último requiere al príncipe don Enrique para que se ponga cuanto antes al lado del rey, convoque "los tres estados" y contribuya a consolidar un triunfo al que se vincula el propio interés del heredero.

Alguien ha puesto en duda que este poema sea del Marqués, fundándose en deficiencias métricas y en pretendidas "rachas de vulgaridad" [37]; pero la falta o sobra de una sílaba en tal o cual verso debe atribuirse a errores de copia, ya que el único manuscrito dista mucho de ser perfecto; y en cuanto a la "vulgaridad", no es mayor que en muchas expresiones del *Doctrinal de privados*. Habiendo la certeza de que éste y el *Favor de Hércules contra Fortuna* le pertenecen, no hay razón para poner en tela de juicio que las *Coplas* sean suyas también. Revelan la mano de quien tenía ascendiente sobre la familia real, y en algunos puntos coinciden de manera significativa con la carta en que el rey explicó su proceder contra don Álvaro, fechada en Escalona, cuando el Marqués estaba allí [38]. Si el latinismo es menos intenso que en las poesías grandilocuentes de Santillana, sobrepasa al que se ve en el *Doctrinal*, o por lo menos compite con

---

37 PÉREZ Y CURIS, págs. 136-139. Reconoce, sin embargo, que algunos giros son indiscutiblemente de la cosecha de Santillana, y que hay en las *Coplas* estrofas "bellísimas y conceptuosas, que son las menos".

38 Inserta en la *Crónica de Juan II*, págs. 684-691.

él. Cabe preguntarse por qué no figuran las *Coplas* en los códices más autorizados: tal vez sirva de explicación que, destinadas a la maniobra política de un momento, quedaron pronto sin actualidad. Las recomendaciones al rey y al príncipe sólo tuvieron razón de ser en el corto espacio que medió entre el prendimiento y la ejecución del condestable. Muerto éste, el odio del poeta dejó de estar instigado por el temor, y Santillana prefirió componer otro poema de tono, en cierto modo, más sereno. El *Doctrinal de privados,* expresión definitiva de su sentir frente a don Álvaro, anuló las *Coplas* escritas en la inquietud de la lucha, cuando aún podía darse un cambio en la mal segura voluntad real [39]; así entendemos que su autor no las coleccionara. Para nosotros tienen el valor de un documento precioso que completa la semblanza moral de Santillana y arroja luz sobre la función social de la poesía en el siglo XV.

El "Doctrinal de privados".

Se ha dicho que las *Coplas* fueron la primera versión del *Doctrinal* y hasta se les ha dado este mismo nombre [40]; pero tal designación no puede ser más inadecuada, ya que no tienen el menor propósito de enseñanza. En realidad, las *Coplas* y el *Doctrinal* son poemas independientes, sin más coincidencias que las inevitables habiendo salido de una pluma y respondiendo a circunstan-

---

[39] Gonzalo Chacón habla de que el recelo de un cambio así estaba en el ánimo de cuantos aconsejaron a don Juan la muerte del maestre *(Crón. de don Álvaro de Luna,* ed. cit., pág. 426).

[40] SCHIFF, págs. LXXIX-LXXX; LE GENTIL, pág. 390, n. 167. Todavía es menos cercano de la realidad pensar que las *Coplas* fueron "una repetición del *Doctrinal*", como dice Uhagón, pág. 18.

cias tan cercanas. La principal diferencia consiste precisamente en el carácter aleccionador del *Doctrinal,* donde la caída de don Álvaro sugiere consideraciones sobre la inestabilidad de la Fortuna y sobre lo que el privado debe hacer o evitar. La lección está puesta en boca del maestre como preámbulo a la confesión de sus pecados.

El Marqués no se muestra generoso con su enemigo, cuya confesión le da lugar para acumular inculpaciones. No añade ninguna importante a las que se habían propalado durante el proceso, pero presenta éstas en frases cortantes y enérgicas, de calculado efecto:

> Casa a casa, ¡guay de mí!,
> e campo a campo allegué;
> cosa agena non dexé;
> tanto quise, quanto vi...
>
> ... De todos me enseñoreé
> tanto, que de mi señor
> cuydava ser el mayor
> —fasta que non lo cuydé—...

¡Qué lejos estamos de la noble contención con que Jorge Manrique elude censurar al condestable degollado![41] Pero semejante reserva fué posible veintitrés años después del *Doctrinal* y en quien, por su juventud, no había participado en la contienda. No busquemos nada similar en un poema compuesto a raíz de consumarse la tragedia de Valladolid, cuando Santillana necesitaba jus-

---

41 *Coplas por la muerte de su padre,* 21:

> Pues aquel grand condestable,
> maestre que conoscimos
> tan privado,
> non cumple que dél se fable
> sino solo que lo vimos
> degollado.

tificar ante sí mismo su propia intervención. Ahora bien, al presentar el caso del maestre como ejemplo de glorias mundanas caducas, don Íñigo le calza el coturno, reconoce su grandeza y hace destacar lo que su hundimiento tiene de común con el destino general de los hombres:

> Así como sombra o sueño
> son *nuestros* días contados[42] ...
>
> ... quanto *vistes,* quanto *vi,*
> fantasmas fueron e antojos...

De este modo se establece desde el comienzo del *Doctrinal* una solidaridad que hermana a don Álvaro con todos los nacidos, incluyendo al poeta; los versos registran el completo desamparo del caído, a quien ni las riquezas atesoradas ni los favores que dispensó a otros pueden ahora librar de la absoluta soledad ante la muerte:

> ... Ca de todo non me queda
> si non este cadahalso.
> ¡Mundo malo, mundo falso,
> non es quien contigo pueda!

Hay, pues, un acercamiento espiritual provocado por la comunidad de riesgos. A él se une el sentimiento cristiano de que todos somos pecadores; todos podemos ceder a los halagos de la prosperidad o a la incitación de la codicia:

---

[42] La comparación figura en Gonzalo Martínez de Medina: "Todos los imperios e glorias que ovimos / son como sueño e sombra que passa" *(Cancionero de Ramón de Llavia,* ed. R. Benítez Claros, Bibliófilos Españoles, 2.ª época, XIV, 1945, págs. 310-311); "Quanto más avemos, tenemos más poco, / asý como suenno e sonbra de luna" *(Cancionero de Baena,* 340, ed. 1851, pág. 397). Cfr. Job, 8, 9: 14, 2; 20. 8, etcétera.

¡O fambre de oro rabiosa!
¿quáles son los coraçones
humanos que tú perdones
en esta vida enojosa?

Quede a los teólogos dictaminar si es ortodoxa o no la atenuante "pues para pecar nascí", que Santillana hace alegar al maestre arrepentido. Lo importante ahora es que obliga a la indulgencia: los yerros de don Álvaro tienen su raíz en el pecado original, responden al vicio contraído por nuestra naturaleza, y ningún hombre puede estar seguro de no cometer otros de la misma gravedad. El Marqués, implacable en la acusación, deja abierta a su enemigo la puerta de la salvación eterna [43]. Y, literariamente, lo salva también: don Álvaro aparece cargado de delitos, sí, pero con toda la grandeza de su vigorosa humanidad; su desengaño ejemplar lo dignifica y la inminencia de la muerte lo circunda de un halo trágico:

... si maté, non tardarán
de matarme, bien lo sé...

La doctrina a que el poema debe su nombre contiene pocas novedades, sobre todo respecto a los *Proverbios:* si queréis ser amados, no hagáis que os teman; os medirán por igual rasero que midáis; guardad moderación, sed benéficos, elegid jueces idóneos, cumplid pronto la palabra... Sin embargo, de pasada, el poeta nos da su última explicación sobre el destino terrenal de los hombres. No es exactamente la tesis dantesca de la Fortuna delegada de Dios, como en la *Comedieta,* ni menos la concepción estoica de la Fortuna arbitraria que aparece en

---

43 Lo hace notar MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos,* V, ed. 1927, pág. CVIII.

el *Bías:* los hados existen, pero Dios los puede dejar sin efecto atendiendo a los merecimientos de cada hombre:

Ca si fuy deshonestado
o si quise proveer,
bien se me puede creer;
mas *contrastar lo fadado*
o forçar lo que es forçado
a Dios solo pertenesçe;
pues quien no se lo meresçe,
passe por lo destinado.

Si en la obra de Santillana la *Comedieta* marca la cima del estilo brillante, el *Doctrinal* lo es de un tipo muy distinto de poesía, nerviosa y rápida. La tendencia iniciada en el *Bías* hacia la sobriedad formal se acentúa grandemente. Sin galas eruditas ni latinizantes, la expresión se vigoriza distendiendo antítesis, o se retuerce en laberintos de palabras y concepto:

Fuý de la caridad
'e caridad me fuyó...

... Pues a quien tanto me fizo
fize por que me desfizo...[44]

Pero lo dominante no son estos artificios, sino un fluir sin violencia, salpicado de abundantes metáforas que saben a fraseología popular y muchas veces proceden de ella:

Guardadvos de mal vivir,
pues canes a noche mala
non ladran...

... Quando me dieron el dedo
abarqué toda la mano...

[44] 'A quien tanto me favoreció dí motivo para que buscase mi ruina'.

... Mal jugar faze quien juega
con quien siente, maguer calle;
de lo que fizo en la calle
¿quién es el que se desniega?

... Fize gracias e mercedes,
non comí solo mi gallo;
mas ensillo mi cavallo
solo, como todos vedes...

... Apartadvos de tal fanga,
que si entra por la manga,
sale por el cabeçón.

Así volvía Santillana a los usos estilísticos tradicionales en la sátira política. Entre los aciertos del *Doctrinal* no es el menor esta sabia alternancia de expresión enjundiosa e intencionada sequedad, igualmente eficaces. Si la sumamos a la hábil construcción del poema, que mantiene sin descensos la tensión emotiva, y al acierto supremo de haber mostrado al protagonista en la señera magnitud de su desgracia, compartiremos la opinión que la estima como una de las obras maestras que dejó nuestro autor. Hay quien, a pesar de reconocer alguno de estos méritos, ve ante todo en ella un fruto del odio y preferiría acaso que no se hubiera escrito [45]; pero el *Doctrinal* es más que una invectiva contra don Álvaro de Luna: es a la vez el comienzo de su rehabilitación literaria.

Poemas religiosos.

La poesía religiosa alcanza lugar destacado en la obra de Santillana durante los últimos años de su vida, cuan-

45 Le Gentil, I, pág. 390.

do se habían aplacado ya las tentaciones del amor y las borrascas del odio. Antes de 1455 los poemas religiosos del Marqués son casi excepcionales. Parece contarse entre ellos la *Oración* u *Oracional,* que Ríos encontró en el Cancionero de Gallardo y publicó después Menéndez Pelayo [46]. Es una de las producciones en que don íñigo manifiesta más directamente su intimidad: los hombres en quienes había puesto su confianza lo han traicionado, llevándose los honores que le correspondían y abandonándole en el peligro, "de manos en suelo", cuando los enemigos se han vuelto contra él; desengañado y en apuro, confiesa sus culpas y eleva a Dios y a la Virgen esperanzadas peticiones de socorro. La sinceridad del tono y la llaneza expresiva, sin ornato, acercan esta composición a los rimos sacros del canciller Ayala [47], a los que también se asemeja en combinar la mención de circunstancias personales con los recuerdos de la Biblia:

Pasaron mis días así como viento...

El Marqués no iguala a su tío el Canciller en intensidad de emoción: las plegarias de Ayala prisionero surgen llenas de angustia ante el acoso de los males, entre gemidos y lágrimas, con dolorida efusión; a su lado la *Oración* del Marqués resulta más razonadora, más preocupada por la vejación que ha sufrido su amor propio:

---

[46] *Antología de poetas líricos castellanos,* II, ed. 1923, págs. 141-143. Menéndez Pelayo omitió una estrofa, dada a conocer por JULES PICCUS, Hispanófila, núm. 1; 1957, pág. 20, n. 11.

[47] Pienso, sobre todo, en el bellísimo "deytado" que empieza "Non entres en juycio con tu siervo, Señor", y en otro, inspirado en la oración de los agonizantes: "Señor, Tú non me olvides, ca yago muy penado" *(Poesías del C. P. L. de A.,* ed. Kuersteiner, I, estrs. 715-727 y 768-780.

Señor, Tú me libra de toda fortuna
puesto que mis obras *non fueron discretas*...

... que si me quisiera cobrir de tu manto
asý non jugaran comigo a la pella...

Pero la tribulación es efectiva, y Santillana acierta a pintarla, como acierta a expresar la humildad con que se acoge a la protección de María; quien otras veces habla desdeñosamente del "muy torpe lacayo" como negación de los primores sociales exigidos al caballero [48], dice ahora de sí mismo:

Virgen, non olvides tu pobre lacayo...

La devoción mariana de don Íñigo era bien conocida por sus contemporáneos. Según Pero Díaz de Toledo, el gran señor, en su lecho de muerte, descubrió que la empresa "Dios e Vos", largos años llevada en sus banderas, se refería a la Virgen, "entendiendo por aquel *Vos* a Nuestra Señora e queriendo dezir que la misericordia de Dios e la devoción de Nuestra Señora et su intercesión e ruego me avían de traer en camino de salvación" [49]. Es cierto que el poeta, emparejando los términos "Dios" y "vos" en canciones y sonetos de amor profano [50], había dado fundamento a otra interpretación del mote, la de que "lo traýa por la vanedad del mundo"; pero la explicación que le atribuye el docto capellán está de acuerdo con la piedad heráldica de que dió muestra el Marqués añadiendo a las armas de los Mendoza la leyenda "Ave María" de

48 Serranilla I. Véanse págs. 54-55.

49 *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*, Bibliófilos Españoles, XXIX, 1892, pág. 280.

50 En la canción "Deseando ver a vos". *vos* y *Dios* riman en la cabeza y en las dos vueltas; el soneto XXIX termina con "Dios e vos".

su bisabuelo materno Garcilaso de la Vega [51]. Las *Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe* fueron escritas al visitar el santuario, como romero, en 1455. Tanto esta composición como los *Goços de Nuestra Señora* ofrecen los temas tradicionales renovados por un tratamiento peculiar: el cultismo léxico y los juegos de palabras se avienen con la inserción de frases litúrgicas en latín y con abundantes reminiscencias de los dos Testamentos:

Fértil oliva speçiosa
en los campos de Sión...

... Palma de grand humildad...

... Donçella de sol vestida...

Pero entre la serie de advocaciones consagradas hay metáforas menos repetidas o totalmente nuevas, donde se revelan las personales aficiones del ricohombre. Cuando dice a la Madre celestial

Góçate, batalla e az
de huestes bien ordenada,

es evidente que recuerda el *Cantar de los Cantares*: "Hermosa eres tú, ¡oh amiga mía!, como Tirsa; de desear, como Jerusalem; imponente como ejércitos en orden" (VI, 4); pero también manifiesta la propia complacencia del estratega, su sentido estético de la guerra. Otras veces se deja ver el gustador de ricas gemas:

... Oriental piedra preçiosa,
tupaça de real mina...

o el amador de libros y enseñanzas, para quien la Reina de los ángeles es

---

51 Ríos, pág. CIX.

bibliotheca copiosa,
texto de admirable glosa...

y también —añadimos— fuente de señoril poesía.

En la *Canonización de ... maestre Vicente Ferrer ... e maestre Pedro de Villacreces* volvió don Íñigo a la imitación dantesca, esta vez del *Paradiso* [52]. Describe una visión de la gloria, enumerando jerarquías angélicas y nombres de bienaventurados; interrumpen éstos por un momento sus cánticos de alabanza a Dios para que Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís pidan la canonización de los dos confesores, y el ángel Gabriel anuncia la conformidad divina. El poema revela igual disposición, técnica y estilo que los decires narrativos profanos de veinticinco años atrás: los santos sustituyen a los héroes grecorromanos presentes en cualquier desfile triunfal cortés. Hay, sin embargo, ráfagas de inspiración más espiritual:

Con ojos de enamorada
mirando al Eterno Padre
vi su fija, esposa e madre,
virginal fuente sagrada,
de caridad ynflamada,
vestida de perfecçión,
de motes de Salomón
toda la ropa bordada...

La *Canonización* hubo de componerse antes de que Calixto III, el 3 de junio de 1455, incluyese en el catálogo de los santos al predicador valenciano y no a fray Pedro de Villacreces, reformador de la orden franciscana

---

52 La filiación dantesca de la *Canonización* es evidente, aunque Post (págs. 227-230) se resista a admitirla alegando una tradición hispana en las visiones de la gloria (San Valerio-Berceo): en este poema Santillana debe mucho a Dante y nada a Berceo.

en Castilla [53]. Don Íñigo no tardó en dirigir al pontífice el soneto XLI, en que solicitaba para las virtudes de fray Pedro el mismo solemne reconocimiento logrado por las de San Vicente.

Al final de la serie de los sonetos se sitúan también los dedicados a Santa Clara (XXXIV), San Miguel Arcángel (XXXV), Nuestra Señora (XXXVII), San Cristóbal (XXXVIII), San Bernardino (XXXIX), San Andrés (XL) y el Ángel guardián (XLII). En alguno —el XL—. hay una curiosa mezcla de religión y mundanidad: en el día de su fiesta, San Andrés ha sacado de penas el ánima del poeta, pues le ha llevado a ver de nuevo a su amada. En general, no son de valor muy alto, con iguales desniveles que los sonetos amatorios y políticos; pero, como en ellos también, son pocos los que no tienen una expresión o un verso feliz que los redima. Recordemos los que inician el dedicado a Nuestra Señora:

> Virginal templo do el Verbo divino
> vistió la forma de humanal librea...

O éste, de sabor gongorino, a San Cristóbal:

> Jayán entre los santos admirable...

Quizá el más logrado sea el que dirige a San Miguel: el caballero castellano ve en el príncipe de la milicia an-

---

[53] Fray Pedro de Villacreces (1346 o 47-1422), después de predicar en la Corte de Juan I, se retiró como penitente a la Cueva de Arlanza, y más tarde introdujo la Observancia franciscana en Castilla, fundando los conventos de Nuestra Señora de la Salceda, Peñafiel y otros. Véanse Fray Pedro de Salazar, *Corónica y Historia de la fundación y progreso de la Provincia de Castilla, de la Orden del bienaventurado padre San Francisco,* Madrid, 1612, pág. 73, y Fray Damián Cornejo, *Chronica Seráphica del glorioso patriarcha S. Francisco de Asís,* IV. Madrid, 1698. págs. 273-276.

gélica un camarada esclarecido, y este sentimiento de afinidad caldea las invocaciones, acercando la figura del arcángel:

> Muy digno alférez del sacro pendón [54],
> inuençible cruçado victorioso...

No fué Santillana un gran poeta religioso: no infundió a los temas sacros emoción profunda, porque no estaba en su carácter, ni pretendió ensamblarlos en grandes construcciones de imaginación y pensamiento. Se limitó a darles interpretación paralela a la que había dado a los temas profanos, creando con unos y otros una poesía selecta y estilizada.

---

[54] También Fernán Pérez de Guzmán llama a San Miguel "alférez santo" (Nueva Bibl. de Aut. Esp., XIX, pág. 697, col. b).

VII. La prosa de Santillana.

Los escritos en prosa del Marqués de Santillana tienen sólo importancia secundaria en comparación con su obra poética. En buena parte son prólogos y glosas subsidiarios de ella: ya hemos tenido que ocuparnos de alguno. Pero aun así las no abundantes muestras que nuestro autor dejó de su prosa ofrecen gran interés. En primer lugar completan la fisonomía del poeta, mostrándolo de lleno en sus dos aspectos principales: como caballero y político, con preocupación nacional y moral, de un lado; de otro, como hombre de letras, conocedor de varia literatura y catador de poesía, el primero que fué capaz de historiar en su conjunto la poesía románica. Además testifican la participación del Marqués en el afán estilístico que condujo a la creación del período amplio y solemne en la prosa castellana.

Escritos políticos y morales.

El más antiguo parece ser la *Lamentación fecha ... en propheçía de la segunda destruyçión de España* [1], pieza

[1] Ríos, págs. 483-486; *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, ed. Charles V. Aubrun, Bordeaux, 1951, págs. 20-23.

oratoria que conserva de las seudo-profecías políticas la alusión metafórica a realidades actuales. El autor ve venir sobre España cuatro terribles leones que la devorarán; los mares van a poblarse de navíos para sojuzgarla, mientras la discordia enfrentará "tus gentes contra tus gentes e tus pueblos contra tus pueblos, e los hermanos contra los hermanos, e los padres contra los fijos"; los musulmanes quemarán ciudades, cautivarán españoles y ensalzarán el nombre de Mahoma sobre el de Cristo. Según don íñigo, la causa del mal está en que España ha adoptado los vicios de Italia, desterrando "la fe e verdat e lealdat" [2]. Sólo una vuelta a las antiguas virtudes podría evitar el inminente castigo divino; pero el autor desconfía de que ese arrepentimiento se produzca, y pide a Dios que, en atención a la larga lucha sostenida por España en defensa de la cristiandad, haga que sus gentes se unan en paz y todo el mal recaiga sobre los moros.

Charles V. Aubrun, que ha publicado la mejor versión conocida de este problemático texto, cree que el Marqués lo escribió bajo la sugestión de la *Crónica Sarracina,* de Pedro del Corral, obra que fecha hacia 1443; pero, de otra parte, entiende que los cuatro leones representan a los infantes de Aragón, y esto obliga a pensar en una composición anterior, pues al morir don Pedro, en 1438, los hijos varones de don Fernando de An-

---

[2] Don íñigo insiste en los "títulos ytálicos", antes desconocidos en España, que están atrayendo el castigo divino: "Pues ¿en qué te infinges o qué piensas? Que ya Ytalia cessó, e tú quedaste, e en las maldades ytálicas tú eres poseedora e heredera". Interpreto que Santillana parangona la actitud de Juan II de Castilla respecto a los infantes de Aragón con las veleidades y perfidias de la reina Juana de Nápoles, que traicionando a su defensor Alfonso V, lo había desheredado. La empresa de Nápoles pareció irremediablemente perdida entre 1424 y 1432, a lo que puede referirse la frase "ya Ytalia cessó".

tequera quedaron reducidos a tres. Para salvar la dificultad, Aubrun sugiere que la *Lamentación* pudo tener dos redacciones: la primera, antes de 1438, y la segunda, entre 1443 *(Crónica Sarrazina)* y 1445 (batalla de Olmedo) [3]. Ahora bien, no hay razón interna para suponer esta doble elaboración: la *Lamentación* nos ha llegado en dos copias —la del Cancionero de Herberay y la que Ríos publicó, procedente de la Colección de Salazar— y ambas responden a una misma redacción; en las dos se mencionan los cuatro leones; en las dos se pinta de igual modo la futura ruina de España. Tampoco es segura la fecha de 1443 para la *Crónica Sarrazina;* así figura en Menéndez Pelayo, pero Menéndez Pidal la adelanta a las cercanías de 1430 [4]. Además Santillana no tuvo por qué acudir a Corral para describir la "destruyción" de España, pues le bastaba recordar el célebre "duelo de los godos" del arzobispo don Rodrigo, ya lo hubiese leído en la *Historia Gothorum*, ya en la Crónica General alfonsí o en sus refundiciones; de toda esta producción historial tenía manuscritos en su biblioteca [5], y no de la *Crónica Sarrazina.*

Podría pensarse que los cuatro leones no simbolizan a los infantes de Aragón, sino que representan vicios o pecados, como las fieras que amenazan a Dante en la selva oscura; pero otras alusiones a circunstancias del momento refuerzan la identificación con aquellos revoltosos príncipes. Santillana compara el porvenir de España con

---

[3] Op. cit., pág. 209.

[4] MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poet. lir. cast.,* XI, 1924, página 163; MENÉNDEZ PIDAL, *Floresta de leyendas heroicas españolas,* I, Clás. Cast., t. 62, pág. 107.

[5] SCHIFF, págs. 390 y sigs. Ya Menéndez Pelayo *(Antología,* V, 1927, pág. CXVII) señaló la dependencia de la *Lamentación* respecto a la *Crónica General.*

el presente de "la triste Francia", depredada por sí misma en todo su territorio. Aunque la guerra de Cien Años no acabó hasta 1453, el estado de cosas aludido por Santillana conviene a la máxima postración del poderío francés, apenas empezado a reanimar por la Doncella de Orleáns antes que Carlos VII pudiera coronarse en Reims (1429) y que el partido borgoñón hiciera las paces con el rey. Precisamente el año 1429 fué de grandes alteraciones en Castilla: entrada de Alfonso V de Aragón y Juan de Navarra en tierras de la Alcarria, con fuerte acompañamiento y contra la voluntad del rey castellano; guerra fronteriza subsiguiente y rebelión de los infantes don Enrique y don Pedro en Extremadura. Durante los meses en que se preparaba la ruptura los ánimos debieron de estar en gran zozobra. La *Crónica de Juan II* cuenta un episodio que refleja, como la *Lamentación,* el sentimiento de que la contienda iba a ser funesta para toda España: el 1 de julio las fuerzas de los reyes de Navarra y Aragón y del infante don Enrique se encuentran con las de don Álvaro de Luna cerca de Cogolludo. Cuando la batalla va a comenzar, el cardenal de Foix trata de impedirlo diciendo al condestable y los suyos "que les rogaba e requería con Dios que no quisiesen dar lugar a que tanto mal viniese en España, que era cierto que si la batalla se diese, toda España sería destruída". Con palabras semejantes se dirige el infante al adelantado Pero Manrique: "No perdamos tiempo: ved si hay algún remedio porque España no perezca el día de hoy" [6]. El bando aragonés era el más interesado en la campaña pacifista, ya que para quitar justificación a la resistencia de Juan II pretendía dar color de intervención amistosa a la entrada de sus reyes en Castilla.

---

[6] Bibl. de Aut. Esp., t. LXVIII. pág. 468.

Sabido es que íñigo López fué uno de los señores que más tardaron en sumarse al partido del rey castellano y del condestable: la *Lamentación* parece corresponder al tiempo en que permaneció vacilante, atraído aún por la causa aragonesa. Pero supera noblemente parcialidades de bando poniendo la mira en la salvación de la patria, que, como años después en la *Comedieta,* ya no es sólo Castilla, sino España.

En la *Question fecha ... al muy sabio e noble perlado don Alonso de Cartagena* el 15 de enero de 1444 [7], don íñigo se muestra acuciado por el deseo de aclarar un problema importante para todo el estado de los "defensores" o caballeros: ¿tenían en la admirada Roma obligaciones y prerrogativas semejantes a las de los caballeros medievales? La lectura de un tratado de Leonardo Bruni, el Aretino, ha atraído su atención sobre los juramentos que se exigían a los mílites romanos. Estos juramentos eran necesarios para tomar parte en una guerra y sólo obligaban hasta el final de ella. Semejante caducidad sorprende a don íñigo, acostumbrado a la permanente validez del juramento que el caballero medieval prestaba al ser armado, y para salir de dudas consulta a don Alonso de Cartagena. Para el señor de la Vega no se trataba de una pregunta baladí: como humanista y caballero le interesaba saber los puntos coincidentes y las diferencias entre los usos romanos y los de su tiempo respecto a los "defensores", y tanto más por no estar satisfecho del proceder que seguían los caballeros españoles, entregados al medro personal, sin mirar el procomún. Comprendía que España, convertida en albergue de todos los vicios, marchaba hacia una guerra civil que

---

[7] Ríos, págs. 487-490.

imaginaba desastrosa; veía ya inevitable la nueva contienda fratricida, que terminó meses después con la batalla de Olmedo. Él mismo había de ser uno de los artífices de la victoria regia; pero ahora no se excluye de la condenación moral que lanza sobre la nobleza castellana: "Lexos es de nos toda virtut, e todo desseo de paz, e todo amor de bien vivir. Asý que denegados nos deven ser qualesquiera gualardones que fueron otorgados e prometidos a los virtuosos e pugnadores e desseadores del bien de la patria ... e defensores de la república". En la mente del ricohombre aparecen los imperativos del bien nacional, como a su pluma acuden los términos nùevos de *patria* y *república*. Preocupado con los deberes y derechos de la caballería, los encuadra en una visión más amplia de la sociedad, sugerida por el humanismo con el ejemplo de Roma.

El *Prohemio* al *Bías contra Fortuna* es, en su primera parte, una bella epístola ciceroniana y senequista a la vez. La fortaleza con que el conde de Alba sobrelleva su prisión hace proclamar a don íñigo que los bienes morales son inalienables y aseguran la perennidad de la fama. Recuerdos de la estrecha amistad que desde la infancia había tenido con el conde sirven de tránsito a un panegírico de éste: sus grandes hechos no dejarán de influir para que el rey, benévolo y humano, le ponga en libertad. Así lo que había comenzado como escrito consolatorio se orienta hacia un fin político. Como en toda la producción doctrinal de Santillana, los ejemplos de la antigüedad clásica confluyen aquí con los de la Biblia: si la magnanimidad del prócer cautivo es comparada con la que reconocieron los feacios en el náufrago Ulises, el rey Asuero mandando que le lean los servicios de sus vasallos aparece como pauta seguida por Juan II. Con

esto acaba la epístola; el resto del *Prohemio* es una noticia sobre la vida y sentencias de Bías, tomada, como ya se ha dicho páginas atrás, de Diógenes Laercio a través de Walter Burley [8].

Escritos literarios.

Otros escritos en prosa del Marqués dan la medida de su aprecio por la creación poética y el saber literario, exponen sus doctrinas y conocimientos acerca de la poesía o descubren sus afanes de lectura. Ya hemos tratado del más antiguo, el *Prólogo* a los *Proverbios* [9], con su valiente defensa de las letras. Aunque más limitada, no carece de importancia la carta que dirigió en mayo de 1444 a la condesa de Módica, doña Violante de Prades, acompañando a la *Comedieta,* los *Proverbios* y los sonetos que hasta entonces había compuesto: allí da el poeta sus célebres definiciones de tragedia y comedia, así como sus noticias sobre el origen del soneto [10].

Pero su obra capital como teórico e historiador de la poesía es el *Prohemio e Carta* que dedicó al condestable don Pedro de Portugal como introducción a sus propias creaciones [11]. El condestable había venido a Castilla con buen número de hombres de armas, jinetes y peones en

---

8 Véase pág. 216.

9 Véanse págs. 207-9.

10 Véanse págs. 139 y 179-181.

11 Editado, entre otros, por TOMÁS ANTONIO SÁNCHEZ, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV,* I, 1779, págs. XLVIII y siguientes; Ríos, págs. 1-18; LUIGI SORRENTO, Revue Hispanique, LV 1922, págs. 1-49; A. R. PASTOR y E. PRESTAGE, Oxford, 1927; y J. B. TREND, *Marqués de Santillana. Prose and Verse,* London, 1940, páginas 1-18. Cito por la edición de Trend.

1445, para ayudar al rey don Juan y a don Álvaro de Luna en su nueva lucha contra los infantes de Aragón; pero llegó cuando ya se había decidido la suerte de la guerra, después de la batalla de Olmedo, y al cabo de cinco o seis días "se partió muy contento del Rey e de los grandes de su corte, de los quales rescibió asaz honras e fiestas" [12]. En aquella breve estancia hubo de conocer a don Íñigo; y bien fuese entonces, bien de regreso en Portugal, le pidió que le enviase sus canciones y decires. Santillana los reunió y se los mandó antes de 1449 [13], introducidos por el *Prohemio e Carta*. Allí los califica de obras juveniles, no merecedoras de durable recuerdo: ya no le place —declara— este género de poesía. Sabemos, sin embargo, que por entonces seguía componiendo sonetos y quizá algún decir amatorio; pero ante el muy joven condestable don Pedro adoptaba la grave actitud conveniente al varón maduro. Afán suyo es mostrar a su admirador la dignidad de la poesía. Es ésta "un zelo celeste, una affección divina, un insaciable cibo del ánimo", ciencia que nunca se da sino "en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus". Notemos que, si bien la califica de "celeste" y "divina" o la llama en otra ocasión "ciencia infusa", subraya lo que en ella hay de anhelosa busca *(zelo insaciable)*, estimulando así el esfuerzo del neófito.

Como hizo notar Menéndez Pelayo [14], los dos conceptos que durante la Edad Media privaron acerca de la poesía fueron el técnico, que limitaba el arte "a mero ejer-

---

12 *Crónica de Juan II*, Bibl. de Aut. Esp., LXVIII, pág. 633.

13 La anterioridad a esta fecha se deduce de que el Marqués se refiere como a persona viva al infante don Pedro de Portugal, padre del condestable. El infante murió en la batalla de Alfarrobeira, que tuvo lugar en el verano u otoño de 1449.

14 *Historia de las ideas estéticas*, cuarta ed., II, 1928, pág. 246.

cicio mecánico, trabajo de sílabas, ejercicio gramatical, tema de retórica o solaz de palacio", y el científico, movido por la "aspiración a cierto trascendentalismo moral y docente que quita a la forma su valor propio, considerándola sólo como velo de altas enseñanzas". Las dos concepciones se habían manifestado en el Cancionero de Baena: la una con el virtuosismo de Villasandino y Baena, la otra con las alegorías y el didacticismo de Imperial y sus seguidores. Santillana se coloca decididamente junto a los segundos con su célebre definición: "¿E qué cosa es la poesía, que en nuestro vulgar gaya sciencia llamamos, syno un fingimiento de cosas útyles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas y scandidas por cierto cuento, peso e medida?" El poeta proclama como esencial en la creación poética la intervención de la fantasía ("fingimiento") con fin inmediato de belleza ("fermosa cobertura"), conformada en la palabra sujeta a metro; pero supedita todo a un fin superior de provecho intelectual o ético ("cosas útiles"). Le interesa, sobre todo, poner de relieve la utilidad de la poesía: yerran quienes creen que los poetas se ocupan sólo de cosas vanas y lascivas, pues los "bien nascidos e doctos" que la reciben como don del cielo usan de ella según corresponde a los distintos tiempos de su edad. Y recogiendo un argumento de Cicerón, afirma que "la eloquencia dulce e fermosa fabla" es el saber más noble, más digno del hombre, más extendido a todo género de cultura y más necesario para explicar las oscuridades de las demás ciencias. La superioridad del verso sobre "la soluta prosa" se manifiesta en ejemplos de la Biblia, griegos y romanos. La "sciencia poetal", grata a Dios y a "todo linage e especie de gentes", sirve para las más diversas ocasiones de la vida humana: epitalamios, pastoreo, honras fúnebres. Muestras modernas de la estima-

ción que merece son los honores concedidos por el rey Roberto de Nápoles a Petrarca y las aficiones poéticas del rey de Chipre, encarecidas por Boccaccio en la "Genealogia o linage de los dioses gentiles".

La mención de la *Genealogia deorum* es importante porque descubre cuál fué una de las obras que más influyeron en el *Prohemio e Carta,* conforme advirtió Farinelli [15]. Boccaccio, tras exponer las fábulas de la mitología grecolatina y sus interpretaciones alegóricas, dedica el libro XIV de su obra a defenderse contra los previsibles reparos de teólogos, juristas y otros doctores, y al defender los mitos se siente obligado a hacer la apología de la poesía en general frente al desdén de los ignorantes. La poesía —dice— es "fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi seu scribendi quod inveneris. Qui ex sinu Dei procedens paucis mentibus ... in creatione conceditur". De aquí procede el concepto minoritario del "zelo celeste" que hemos visto en Santillana; compárense también sus nociones de "fingimiento de cosas útiles" y de "fermosa cobertura" con lo que dice Boccaccio de las fábulas: "Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio: cuius amoto cortice patet intentio fabulantis" [16]. Los dos autores se ocupan del origen histórico de la poesía; los dos concuerdan en la actitud panegírica. Pero no miran a un mismo fin ni se hallan frente a iguales necesidades: Boccaccio defiende la actividad poética contra quienes la reprueban por considerarla invención de mentiras; el Marqués, en cambio, habla a un poeta novicio cuyo entusiasmo desea robustecer. No necesita responder a acusaciones que el condestable no ha formulado; sólo quiere hacerle sentir la

---

15 *Italia e Spagna,* I, 1929, págs. 189-190.

16. Ed. Venecia, 1473, fols. [216] y [218] v.

alteza del don poético y mostrarle la posibilidad de tratar asuntos elevados. Por otra parte, aunque condense en una definición certera una serie de ideas expresadas difusamente por Boccaccio, Santillana no tiene al certaldés por único guía, sino que completa su asesoramiento en otras fuentes, como Cicerón, Casiodoro y San Isidoro de Sevilla para la antigüedad greco-latina y bíblica, y echa mano de sus propias y abundantes lecturas directas de poetas y preceptistas. Boccaccio, al abogar por la interpretación alegórica de la mitología, la empareja sin escrúpulos con la exégesis de los textos sagrados: los mitos paganos y las parábolas del Evangelio aparecen equiparados en su apología de la ficción poética. Don Íñigo se abstiene de entrar en este peligroso terreno: sólo se refiere a la Biblia para probar con sus ejemplos la antigüedad de la poesía y su primacía sobre la prosa. Si el prólogo a los *Proverbios* es un manifiesto en favor de los estudios humanísticos, el *Prohemio e Carta* es una noble alabanza de la creación literaria y en especial de la poesía; el más digno loor de ella que hasta entonces había salido de una pluma castellana.

El panorama que el Marqués traza de la poesía medieval es de una amplitud inusitada en su tiempo y aun durante varios siglos después. Abarca todo el Occidente románico: provenzales, franceses, italianos, catalanes, gallego-portugueses y castellanos. En tan extenso dominio distingue tres grados de producción poética, a los cuales aplica términos con que la retórica designaba las principales variedades de estilo; pero les da significado diferente, pues no se sirve de ellos para indicar el mayor o menor ornato y selección de palabras, sino distintos niveles de estimación social, dependientes de la lengua empleada y de la existencia o falta de normas. Así, el grado *sublime* es el de las obras compuestas en lengua

docta, griego o latín; en el *mediocre* entran las escritas en lengua vulgar, pero con sujeción a reglas (es decir, a reglas conocidas en las cortes), y el *ínfimo* es el de la poesía popular, no atenida a "ningund orden, regla nin cuento". En esta valoración Santillana obedece al criterio propio del letrado, para quien escribir en latín era actividad superior a la de los "romancistas o vulgares" y para quien la libertad rítmica de la poesía popular significaba torpe anarquía. Mucho se ha escrito sobre la incomprensión revelada por la desdeñosa frase de nuestro autor acerca de "estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran" [17]; pero no sería menor incomprensión juzgarla con arreglo a conquistas estéticas posteriores. Baste al Marqués haber dignificado la serranilla; y si —como creemos— es suyo el *Villancico,* haberse anticipado a sus contemporáneos en sacar partido de las canciones tradicionales como inspiradoras de la poesía cortesana. No le pidamos que en la teoría fuese tan adelante como en la práctica, donde su sensibilidad pudo triunfar sobre prejuicios que en el campo doctrinal ofrecían mayor resistencia.

De los tres niveles, don Íñigo sólo se ocupa del "mediocre", esto es, de la poesía de arte en lengua vulgar; traza las líneas generales de su desarrollo en los distintos países y enumera los principales representantes que

---

[17] También se ha discutido sobre la interpretación de los términos "cantares e romances": véanse W. C. Atkinson, Hispanic Review IV, 1936, págs. 1-10, y Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico,* 1953. I, pág. 86, y II, pág. 21. Es indudable que con "romances" se refiere Santillana al naciente Romancero; en cuanto a "cantares", pueden designar los últimos representantes de las gestas en su extrema decadencia; pero la palabra valía también para la canción lírica tradicional, como se ve en los versos 17 y 38 del *Villancico* (el 38, "dixe este cantar antigo", suele omitirse en las ediciones más corrientes).

conoce de cada uno. Sus noticias son vagas y escasas respecto a los provenzales; no menciona a los *trouvères* franceses de los siglos XII y XIII, y no parece saber nada de la escuela siciliana. Pero al acercarse al tiempo en que vive, su información se enriquece. La cultura literaria del Marqués no era fruto de improvisación: la mayoría de los autores y obras que cita ahora le eran familiares desde su juventud y habían dejado huella en creaciones suyas anteriores a 1436 [18]. Conocimientos tan extensos y asimilados, juntamente con una segura percepción de lo esencial, dan excepcional valía al panorama diseñado por el Marqués. Como dice Werner Krauss, "Santillana es el primero en ver el arte trovadoresco como una tradición histórica en la que cooperan las distintas naciones" [19]. Hay ya un acierto fundamental en esta vastedad de mira, acompañada por agudas caracterizaciones de escuelas y autores. A veces pueden sorprendernos los motivos que don Íñigo alega para sus preferencias. Recuérdese, por ejemplo, la contraposición entre franceses e italianos: "Los ytálicos prefiero yo, so emienda de quien más sabrá, a los franceses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e compónenlas de fermosas e peregrinas ystorias; e a los franceses de los ytálicos en el guardar del arte; de lo qual los ytálicos, syno solamente en el peso e consonar, non se fazen mención alguna". Santillana no llegó a ver que la mayor altura y complicación de las alegorías no era el único título de superioridad con que contaban los italianos; no se percató de que la dramá-

---

18 Véase *La cultura literaria activa en la poesía juvenil de Santillana,* Atlante, II, 1954. págs. 119-125.

19 *Wege der spanische Renaissancelyrik,* Romanische Forschungen. XLIX. 1935, págs. 183-184.

tica modernidad del conflicto consigo mismo, unida a la clásica perfección de la forma, hacían de Petrarca el punto de partida de una nueva lírica. Una vez más pugnan en el Marqués intuición y doctrina: la primera le lleva a imitar cuanto puede a Petrarca, como hizo en los sonetos; la segunda, aferrada a principios viejos, le hace sentenciar que la rigurosa y vacua preceptiva de los franceses —con su onerosa herencia de artificios trovadorescos— era superior a la más sencilla y clásica de los italianos. La formación juvenil y el ambiente cortesano en que se había moldeado su gusto poético le mueven a ponderar en tonos de ditirambo la maestría de los franceses en ajustar la música y la poesía.

Para la historia de la poesía castellana el *Prohemio e Carta* constituye un testimonio de valor incomparable. Por primera vez asienta rotundamente el origen gallego de la tradición lírica cortesana trasplantada a Castilla; da preciosas noticias sobre el oscuro período de transición y sitúa cronológicamente a los poetas que florecieron en Castilla desde los tiempos del rey don Pedro hasta los primeros decenios del siglo XV. No es un simple catálogo: abundan los datos interesantes y las apreciaciones que aclaran o corroboran las preferencias estéticas del Marqués. Así cuando dice que "desde'l tienpo del rey don Enrique ... se començó a elevar más esta sciencia e con mayor elegancia", muestra su inclinación por la poesía retórica iniciada entonces; y cuando alaba a Imperial por encima de todos los otros, declarándole único merecedor de la "triunphal e laurea guirlanda", proclama al genovés como el más cercano precedente de su propio arte. La frase "al qual yo no llamaría dezidor o trobador, mas poeta", contrapone dos conceptos distintos de la actividad poética: el de mero ejercicio cortesano y el de creación sabia, docente y pomposa; micer Fran-

cisco había sido el primer paladín de este último, y Santillana era su primer gran artífice. Menos diferenciados están los términos de *poesía* y *gaya ciencia*: don íñigo los da como sinónimos [20]. Tal igualamiento refleja lo viva que está la estética medieval en la mente del autor, no obstante el recuerdo de "aquellas dueñas que en torno de la fuente de Elicón incessantemente dançan", o el de aquellas otras que tienen en sus manos el hilo de la vida humana. Lo que es ya indiscutiblemente renacentista es el entusiasmo por la poesía y la equiparación de la fama literaria con la guerrera: "que quando Antropos cortare la tela, non menos délficos que marciales honores e glorias obtengades".

La carta del Marqués a su hijo don Pero González de Mendoza "quando estava estudiando en Salamanca" [21] nos muestra al prócer en sus afanes de humanista, buscando en las letras, como Cicerón, "un singular reposo a las vexaciones e trabajos que el mundo continuamente trahe, mayormente en estos nuestros reynos".

Un "pariente y amigo" de don íñigo (sin duda aquel Nuño de Guzmán, que era su agente para la adquisición de libros en Italia) le acababa de enviar varios cantos de la *Ilíada,* traducidos del griego al latín por Leonardo Bruni y Pier Cándido Decembri. Hasta entonces Santillana sólo había conocido el mundo homérico a través de las compilaciones de Dares el frigio y Dictis cretense, así como por la anovelada historia de Guido delle Colonne. Ahora tiene en su poder esa versión de la *Ilíada* misma, que le atrae, como hombre de letras, por ser "obra

---

20 "¿E qué cosa es la poesía, que en nuestro vulgar gaya sciencia llamamos, syno un fingimiento de cosas útyles..." (Trend, pág. 4).

21 Ríos, págs. 481-482.

de un tan alto varón e quassi soberano príncipe de los poetas", y como caballero, por tratar "de un litigio militar o guerra el mayor e más antiguo que se cree aver seýdo en el mundo". Pero el texto que posee, a pesar del esfuerzo de sus amigos italianos, le es inaccesible: está en latín, lengua que no sabe, al menos en grado suficiente [22], y no se siente con ánimos de imitar a Catón [23], que aprendió el griego en plena ancianidad. Por lo tanto, resignado a no percibir "la dulçura o graciosidat" propias de los vocablos latinos, pide a sú hijo don Pedro que traduzca del latín al castellano los cantos homéricos. No hay desánimo en esta renuncia a disfrutar del texto en lengua clásica: la conciencia de la propia limitación está compensada por la seguridad de que aun así queda margen para el goce intelectual. "E pues non podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos. E si carescemos de las formas, seamos contentos de las materias." Además, don Íñigo está satisfecho de la eficaz labor de divulgación que ha llevado a cabo a lo largo de su vida patrocinando o estimulando la traducción de obras antiguas: "A ruego e instancia mía, primero que de otro alguno, se han vulgariçado en este reyno algunos poemas, asý como la *Eneyda* de Virgilio, el libro mayor de las *Transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Lucio Anio Séneca, e muchas otras cosas en que yo me he deleytado fasta este tiempo e me deleyto." Para halagar a su hijo, el noble señor concluye que la obra de Homero, por la excelencia del poeta "e después por el traducidor",

---

22 SCHIFF, págs. LXIII-LXIX. Aunque no se tome esta negación como representativa de un desconocimiento absoluto, es preciso aceptar que, por lo menos, Santillana encontraba gran dificultad para entender el sentido de un texto latino.

23 Según don Íñigo. Catón el Uticense; claro está que lo confunde con Catón el Mayor, figura central del diálogo ciceroniano *De senectute*.

le será más grata que ninguna otra. De cómo su petición fué atendida da prueba un códice, conservado en el Museo Británico, que contiene la versión castellana con un altisonante prólogo [24]; el futuro cardenal declara allí que el mandato paterno le hizo sobreponerse al temor de emprender una tarea superior a sus fuerzas.

Tenemos así una correspondencia ejemplar que nos hace ver al Marqués en toda su generosa avidez de aprender él y de allanar a otros el camino de las letras; y nos lo muestra no ya aprovechando el concurso de doctos amigos o asalariados, sino incitando a sus propios familiares para que cooperen a una empresa que, aparte de satisfacer las apetencias personales de don Íñigo, redundaba en la mayor cultura humanística de España. La carta, posterior al *Prohemio* enviado al condestable de Portugal, es un admirable testamento literario de nuestro poeta [25].

El arte de la prosa en Santillana.

Don Alonso de Cartagena elogiaba así la prosa de la *Questión* que el señor de la Vega le había dirigido: "Pues ver vuestra linda eloquencia en nuestra lengua vulgar, donde menos acostumbrarse suele que en la latina, en que escrivieron los oradores passados, cosa es por cierto que por su gentileça e singularidat deve a todo ome ser agradable" [26]. La calificación de "linda eloquencia" y el

---

24 Publicado por VOLLMÖLLER y reproducido por SCHIFF, páginas 3-7.

25 El *Prohemio e Carta* está citado por don Pedro González de Mendoza en el prólogo a su traducción de Homero. Don Pedro se doctoró en Salamanca en 1452.

26 Ríos, pág. 490.

recuerdo de los oradores latinos reflejan condiciones que efectivamente poseía la prosa más cuidada del Marqués. Pesaba sobre ella el ejemplo de los imitadores de Cicerón, desde Boccaccio en Italia hasta don Alonso de Cartagena en Castilla. Por medio de estas imitaciones, así como de las traducciones italianas y españolas, y también, probablemente, entreviendo la arquitectura de la frase ciceroniana en períodos del original latino [27], nuestro ricohombre trabó conocimiento con un tipo de construcción adecuado a su peculiar estilo de vida. A la sosegada gravedad en resoluciones y ademanes correspondía una frase calculadamente dilatoria, donde complementos, aposiciones, vocativos y demás incisos retrasaban la aparición del verbo, o donde las proposiciones subordinadas antecedían a la principal. Véanse dos muestras tomadas del *Prohemio e Carta* (Trend, pág. 4):

> "Mas commo quiera que de tanta insuficiencia estas obretas mías que vos, señor, demandades, *sean,* ... vos quiero certificar me plaze mucho que todas cosas que entren o anden so esta regla de poetal canto vos *plegan.*"

> "... Bien commo los fructíferos huertos abundan e dan convenientes fructos para todos los tienpos del año, assý los onbres bien nascidos e doctos a quien estas sciencias de ar[r]iba son infusas usan de aquellas e de tal exercicio segund las hedades."

En este segundo pasaje la anticipación de la subordinada comparativa, además de tener efecto diferido sobre la principal, obliga a usar el enlace correlativo *bien commo ... assý,* con el cual se hace resaltar la simetría existente entre las dos oraciones. Santillana procura organizar la frase contrapesando miembros de análoga es-

---

[27] Para los códices de Cicerón que formaron parte de la biblioteca del Marqués, véase SCHIFF, págs. 59-64.

tructura o constituídos por un número igual de elementos. Para esto se ayuda con todas las variedades de la amplificación: anáforas, interrogaciones retóricas, series de expresiones sinónimas, parejas de vocablos, etc.:

> "¿Quál de todas [las sciencias] es más prestante, más noble o más digna del hombre? ¿O quál más extensa a todas especies de humanidad? Ca las escuridades e cerramientos dellas, ¿quién las abre, quién las esclaresce, quién las demuestra e faze patentes syno la eloquencia dulce e fermosa fabla?" (págs. 4-5).

Esta cargazón de sintagmas no progresivos [28] es otro recurso para dar andadura lenta a la frase; pero a la vez satisface el gusto por la sonoridad ampulosa, tan atestiguado en la poesía solemne del Marqués. A tal móvil estético obedecen también la frecuencia del adjetivo epíteto [29], el reiterado empleo del posesivo pospuesto o acompañado de artículo [30], abundantes latinismos de léxico y

---

28 Véase Dámaso Alonso, *Sintagmas no progresivos y pluralidades: tres calillas en la prosa castellana,* capítulo I del libro suyo y de Carlos Bousoño *Seis calas en la expresión literaria española,* 1951, páginas 21-42. La sucesión de vocablos emparejados es constante en la prosa del Marqués: "formadas e artizadas", "alegres e jocosas", "andan e concurren", "libros e cancioneros", "estimo e reputo", "cosas que entren o anden so esta regla", "cubiertas o veladas', "vanas e lascivas", "escuridades e cerramientos", etc.

29 Un ejemplo: "... Orfeo, Pitágoras e Enpédocles ... a las furias infernales con las *sonoras* melodías e *dulces* modulaciones de los sus cantos aplacavan. ¿E quién dubda que así commo las *verdes* fojas en el tienpo de la primavera guarnescen e aconpañan los *desnudos* árboles, las *dulces* bozes e *fermosos* sones no apuesten e aconpañen todo rimo...?" (Trend, pág. 10).

30 Posesivo pospuesto: "de parte *vuestra*", "los dezires e canciones *mías*", "la voluntad *mía*" (Trend, pág. 3), etc.; antepuesto con artículo: "*los sus* Proverbios", "de *la su* dulceza" (pág. 5). Se trata de un uso que en tiempo del Marqués decaía en el lenguaje llano (apenas se encuentra el artículo en la parte II del *Corbacho),* pero que

sintaxis. Entre estos últimos no figura el hipérbaton, intentado por otros prosistas, desde Villena hasta la *Celestina;* pero sí construcciones de infinitivo en oraciones completivas [31] y no pocos usos del subjuntivo [32].

No siempre es así la prosa del Marqués: sin salir del *Prohemio e Carta,* se hace mucho más sobria cuando de la exposición teórica pasa a enumerar escuelas y autores concretos. Pero, en general, responde al ostentoso amaneramiento que tanto se extendió durante el siglo XV, no sólo por influjo del humanismo naciente y porque se apetecieran formas artísticas opulentas, sino porque éstas convenían a los ideales de comportamiento social mantenidos entonces por la nobleza y las gentes doctas.

Los "Refranes que dizen las viejas tras el fuego".

En los confines de los siglos XV y XVI apareció sin indicación de lugar ni año un impreso volandero de doce

---

por lo mismo acentuaba su valor enfático; así realza la ceremoniosidad de los tratamientos "*la vuestra* magnificencia", "*la vuestra* nobleza". "*la vuestra* prudencia" (págs. 3 y 4), etc.

31 Trend, pág. 5: "me esfuerço a dezir el metro *ser* antes en tienpo ... que la soluta prosa", pág. 7: "Iohan Bocacio ... afirma el rey Iohan de Chipre *averse dado* más a los estudios", etc.

32 Subjuntivo de estilo indirecto, que expresa el pensamiento del sujeto principal: "yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas *consistan* e *tiendan* a cosas vanas" (Trend, página 4); "algunos afirman [mosén Febrer] *aya traído* el Dante de la lengua florentina en catalán" (pág. 11). En oración completiva introducida por *quanto:* "Quánta más *sea* la excelencia e prerrogativa de los rimos ... manifiesta cosa es" (pág. 5). En oración causal introducida por *commo,* calcando la construcción latina con *cum:* "... commo en esta misma sazón micer francisco Petrarca, poeta laureado, *florescíese,* ... grand tienpo lo tuvo consigo..." (pág. 7), etc. Cfr. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena,* pág. 300.

hojas cuyo título reza: "íñigo López de Mendoça, a ruego del Rey don Juan, ordenó estos refranes que dizen las viejas tras el fuego, e van ordenados por el a.b.c." La viñeta inicial del ejemplar que se conserva en el Museo Británico representa a un rey en su trono y frente a él, arrodillado, un caballero. A esta primera edición conocida siguieron varias sevillanas (1508, 1522, 1542, 1608), y añadiendo una glosa nueva, otras impresiones hechas en Valladolid (1541) y Medina del Campo (1550). Todas estas ediciones antiguas repiten la atribución a nuestro Marqués, admitida luego sin reparos, hasta que en 1911 Foulché-Delbosc, con el seudónimo de Urban Cronan [33], rompió una lanza en contra. No cree probable Foulché que un aristócrata como don íñigo, tan desdeñoso para los romances, lo fuese menos para los refranes; no encuentra en sus poemas nada que indique especial afición por estos dichos vulgares, y sostiene que el dar por suya la colección se debe al error de haberla confundido con los *Proverbios*. El argumento más fuerte de Foulché consiste en que el nombre de Santillana no encabeza el refranerillo hasta unos cincuenta años después de su muerte. Pero tampoco la colección aparece, ni anónima ni como de otro, en ningún manuscrito ni impreso anterior, y no ha de extrañarnos que no figure en los códices donde se reune la obra del poeta, porque no servía de prólogo ni comentario a ningún poema, y porque don íñigo no era autor suyo, sino mero colector.

Además, no debió de dar importancia a su espigueo paremiológico. Sabemos, sí, que no se tenía a menos por engastar refranes en sus versos: no lo hizo sólo en los dos casos citados por Ríos y comentados por Foulché,

---

33 En el estudio que precede a su edición de los *Refranes*, Revue Hispanique, XXV. 1911, págs. 134-144.

esto es, en el *Dezir contra los aragoneses* y en la canción que empieza

> Ha bien errada opinión
> quien dize: "Tan lexos de ojos,
> tan lexos de coraçón".

También el *Bías* y el *Doctrinal de privados* ofrecen varios ejemplos. En ello no había gran novedad, pues la poesía cortés conocía la inserción de refranes desde la cantiga de "trebellos" de Macías, y no faltaban en las composiciones satíricas del Cancionero de Baena. Ahora bien, una cosa es emplear refranes e incluso recogerlos con curiosidad, y otra muy distinta reconocerles valor. El rey don Juan pudo gustar de este manojuelo de sentencias vulgares y contrastarlo con los doctos *Proverbios* elaborados por el Marqués. Pero tanto el monarca como el vasallo que los recogió los mirarían como juguete, divirtiéndose con su plasticidad expresiva, con la gracia de sus metáforas o con la malicia socarrona de su intención. Lo que seguramente no hicieron fué estimarlos como tesoro de sabiduría, como condensación de secular experiencia humana. Para esto hacía falta que pasasen bastantes años, durante los cuales la colección se divulgaría poco. Pero hacia el 1500 el gusto por lo popular triunfaba en la corte y en la literatura: eran los días de Encina, el Cancionero Musical y Fernando de Rojas; entonces los refranes cosechados medio siglo antes pudieron imprimirse con la seguridad de hallar quienes vieran en ellos algo más que sazonados dichos vulgares.

Nada se opone seriamente a la tradición de que Santillana inaugurase la paremiología española. Sánchez y Escribano ha demostrado que la confusión entre el refranero atribuído al Marqués y los *Proverbios* no se dió en Mal-Lara, el único autor del siglo XVI donde creyó en-

contrarla Foulché [34]. No sería prudente, sin embargo, afirmar que nuestro poeta confería a los refranes la alta valoración que habían de lograr con Valdés y Mal-Lara bajo los auspicios del erasmismo y de la fe humanística en la naturaleza [35].

---

[34] *Santillana y la colección de refranes de Medina del Campo, 1550,* Hispanic Review, X, 1942, págs. 254-258. También H. CHONON BERKOWITZ, *The "Quaderno de refranes castellanos" of Juan de Valdés,* The Romanic Review, XVI, 1925, pág. 72, encuentra poco convincente la tesis de Foulché (Cronan). G. M. BERTINI, en el breve prólogo a su edición de los *Refranes (Il "Refranero" attribuito al M. de S.,* Quaderni Ibero-Americani, III, Giugno 1955, págs. 13-23), cree que no son decisivos los argumentos aducidos hasta ahora en pro ni en contra.

[35] Véanse AMÉRICO CASTRO, *Juan de Mal Lara y su "Filosofía vulgar",* Homenaje a Menéndez Pidal, III, 1926; y *El pensamiento de Cervantes,* 1925, págs. 190-195; BERKOWITZ, art. cit.; y F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara, Su vida y sus obras,* New York, 1941, págs. 113-117 y 125-144.

VIII. EJEMPLARIDAD E INFLUENCIA LITERARIA DE SANTILLANA

Al estudiar la estela que nuestro poeta dejó en las letras españolas habrá que atender en primer término a la imagen que de él trazaron sus contemporáneos y a su recuerdo en las generaciones siguientes; segundo lugar, a la difusión de sus obras; después, a la perduración de tipos poemáticos que él conformó y de fórmulas expresivas suyas, y por último, a su fortuna como campeón de los estudios humanísticos. Sólo así podrá dibujarse lo que su figura y su obra significaron en la España de su tiempo.

El Marqués y sus contemporáneos.

Preguntas y respuestas. Santillana y Mena.

Santillana practicó en diversas épocas de su vida el juego cortesano de la *requesta* poética. Joven aún, dirigía la *Pregunta de nobles* a don Enrique de Villena para que le aclarase dudas sobre la acción de la Fortuna y hados. En otros poemas de fecha incierta interroga a

un "maestro de auctores" y a un "grand rethórico eloquente", no identificados, sobre los trabajos de Hércules y la temporalidad o eternidad de los astros [1]. Las réplicas, si las hubo, a estas composiciones han desaparecido. En cambio, se conservan varias preguntas y respuestas correspondientes a los años maduros de don Íñigo, en las cuales se pone de manifiesto el carácter de sus relaciones con otros poetas: en primer lugar, con Juan de Mena.

Nacido trece años después que Santillana, Juan de Mena se había destacado en las letras de Castilla con la *Coronación* o *Calamicleos,* compuesta en alabanza de aquél (1438). El joven cordobés, recién venido de Italia, rendía homenaje al señor de la Vega encomiándole como poeta, amante de las letras y debelador de los moros [2]. El primer panegírico castellano de un poeta había sido la *Coronación* dedicada por don Íñigo al valenciano Jordi de Sant Jordi; la *Coronación* de Mena seguía su ejemplo, pero con un alcance político, nacional, de que el modelo carecía, y en cuanto a la forma, aunque el influjo de Santillana es evidente [3], el latinismo y la alusión histórica o mitológica aparecían sistematizados en el discípulo con mayor solidez y homogeneidad. Si la *Coronación* de Mena significaba la consagración de Santillana como jefe de la generación poética consolidada, era de otra parte la obra con que se revelaba el jefe de la generación nueva.

Desde entonces, por espacio de dieciocho años (1438-1456) conviven los dos. Mena recibe mucho de Santilla-

---

1 Véase Apéndice I, pág. 317. Ríos, pág. 325, publicó el comienzo de la pregunta *Grand rethórico eloquente* y lanzó la hipótesis de que el poeta requerido fuese Juan de Mena, cosa posible, pero no segura.

2 Véase antes, pág. 4.

3 Véanse nuestras págs. 292-3 y 301-2.

na; pero su vigorosa personalidad, su potencia creadora y su mejor conocimiento de los autores latinos le permiten avanzar por su cuenta. El *Laberinto de Fortuna* dejó atrás la marca establecida por la *Comedieta*. Presentaba las glorias y males de España con una visión más compleja: don Íñigo se había limitado a los dolores y esperanzas de una casa real; Mena ofrecía ejemplos de castidad y amor desdichado, de sabiduría, de muertes acarreadas por las luchas civiles y de grandiosa abnegación en la guerra contra los moros. Y de esa visión más varia surgía la perspectiva de un futuro glorioso basado, más que en el aliento de unos príncipes, en las condiciones de todo un pueblo: sus virtudes sólo esperaban, para manifestarse plenamente, la mano propulsora que aunase tal capacidad de esfuerzo en grandes empresas comunes. Más tarde, mientras el Santillana del *Bías* adoptaba la aristocrática postura vital del estoico, Mena labraba con gravedad ascética, acentuada por la amargura del converso, las *Coplas contra los pecados mortales*. Respondía así a una corriente menos selecta que el estoicismo humanístico, pero más profundamente arraigada en la conciencia española.

Los poemas que en esos años se cruzaron entre el Marqués y Juan de Mena son de muy diversos tipos. Las coplas *Subí acá, Joan de Mena,* no pasan de una curiosidad que refleja el trato familiar entre los dos autores en un momento de buen humor [4]. En las composiciones *Sobre la quartana del señor rey* [5] ambos compiten primero en expresiones pintorescas y metáforas traídas por la rima; luego expresan su confianza en que el rey sa-

---

[4] Véanse en el *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Biblioteca de El Escorial* del P. J. Zarco Cuevas, II, pág. 207

[5] Ríos, págs. 264-268: N. Bib. de Aut. Esp., XIX. págs. 515-517

nará, impondrá la justicia en Castilla y guerreará a los musulmanes. Nada de sermones, sin embargo: el desafío poético no tiene otro fin que el de entretener y animar a Juan II, enfermo. Más interés ofrece la serie de poemas alternos iniciada con la pregunta de Mena *Perfecto amador del dulce saber*[6]: aunque el motivo sean triviales acertijos, las estrofas con que cada poeta encabeza su intervención representan muy bien las respectivas actitudes y estimaciones. Mena traza una semblanza inolvidable del Marqués: lo proclama en primer lugar maestro de cuantos desean la sabiduría, pero también modelo de conducta gloriosa. Recordando el Prólogo a los *Proverbios,* le aplica lo que Scipión decía de sí en el *De Officiis* ciceroniano:

> Nunca vos fallo más acompañado
> que quando vos solo estáys retraydo;
> el punto del tiempo por occio tenido,
> aquésse vos faze más negociado.

Las estudiosas vigiliàs de don íñigo le ganarán —prosigue Mena— la inmortalidad en las letras, cuyo ejercicio completa y suelda con el de las armas. La firme serenidad del gran señor tiene, como corresponde al autor del *Bías*, aires de imperturbabilidad estoica:

> Soys el que a todo pesar y plazer
> fazedes un gesto alegre y seguro;
> soys fortaleza de tan rico muro
> que a toda fortuna podeys atender.

Este varón extraordinario, poseedor de "virtud muy humana", blando con los débiles y recio en las adversi-

---

[6] Ríos, págs. 317-324; N. Bib. de Aut. Esp., XIX, págs. 197-199 y 532.

dades, enseña cómo se gana prez mediante acciones meritorias y cómo la grandeza de alma asegura la fama imperecedera; es

> Exemplo de vida para más valer
> y ánimo para sobrar a la muerte.

Las más altas cualidades postuladas por el Marqués en los *Proverbios* y en el *Bías,* las que caracterizaban su ideal humano, quedaban atribuídas ahora a su persona y a su vida: ningún elogio podía satisfacerle más. En sus respuestas a Mena, aparte de las obligadas manifestaciones de gratitud y modestia, don íñigo declara con entusiastas acentos su amor a la poesía y el saber, su devoción a las Musas:

> Tanto me plazen las Cirras[7] doncellas,
> en quien no consiste un punto de amargo
> (non quieren lo corto, repruevan lo largo,
> e de los ociosos dan grandes querellas),
> que si algo velo, es por obtenellas,
> como enamorado quando se enamora;
> pero sobre todas, aquella señora
> que por excellencia domina sobre ellas.

El Marqués se da cuenta de que tiene ante sí al único poeta capaz de competir con él, tal vez de superarle, y lo reconoce con noble sinceridad, esperando que Mena, en su carrera ascendente, no tarde en colocarse junto a Homero, Virgilio y Lucano:

---

[7] C i r r h a, nombre de una ciudad consagrada a Apolo y situada al pie del Parnaso, fué usado por Dante *(Paradiso,* I, 36) refiriéndose al monte y al dios mismo. Recordando el pasaje dantesco, Santillana asocia en otra ocasión Cirrha con N y s a, una de las cimas del Parnaso ("Pues fabla tu Çirra, e Nissa responda", *Comedieta,* 9 a). Aquí emplea *Cirras* por *cirreas* (lat. c i r r h e u s).

La vuestra eloquençia es fuente que mana
dulçura de metros e nunca retroga:
la mi obra çia e la vuestra boga
por los altos mares con gloria mundana.
E si la mi pluma la verdad esplana,
yo no dubdo luego que presto serés
méritamente egual de los tres
que en la poesía son luz diafana.

La convivencia de los dos poetas no origina rivalidad. Ni el joven regatea méritos al consagrado, ni éste niega los logros de quien, siguiéndole los pasos, le ha dado alcance ya. Se sienten compañeros de una misma jornada y se alientan generosamente con mutua admiración. Si en la obra de Mena abundan los recuerdos de la de don íñigo, no falta el caso inverso: en el *Bías* y el *Doctrinal* hay coincidencias verbales con el *Laberinto*, y la cronología reclama esta vez que se reconozca a Santillana como deudor [8]. Otro posible influjo de Mena sobre el Marqués en sus últimos años: según Diego de Burgos, el señor trabajaba en un poema, hoy perdido, relativo a las hazañas del Cid [9]. Sin duda quiso responder con ello a la llamada hecha por Mena:

Como non creo que fuessen menores
que los africanos los fechos del Çid,
nin que feroces menos en la lid
entrassen los nuestros que los Agenores,

---

[8] Véase luego, pág. 302, nota 75.

[9] *Triunfo del Marqués*, N. Bib. de Aut. Esp., XXII, pág. 544 b: "ca viene sin dubda con los sus mayores / de el mismo linage que el Cid descendía; / por esto el Marqués en metro escrivía / su ystoria muy llena de altos loores". Llamó la atención sobre esta noticia José M.ª de Cossío, *Dos notas para la biografía de Santillana*, Bol. de la Bibliot. de M. Pelayo, V, 1923, págs. 340-342.

las grandes fazañas de nuestros mayores,
la mucha costançia de quien los más ama,
yaze en tinieblas, dormida su fama,
dañada de olvido por falta de auctores [10].

El antiguo discípulo pagaba así al maestro en la mejor moneda: estimulándole.

Santillana y Gómez Manrique.

Otro poeta que se dirige al Marqués y obtiene de él respuesta poética es su sobrino Gómez Manrique. Le escribe insistiendo en el ruego de que le envíe un cancionero de sus obras, y acompaña la petición con entusiastas elogios a la persona, saber y creaciones de don íñigo. Dotado éste de las cuatro virtudes cardinales, amparo de afligidos, cuchillo de malhechores, es "de los poetas, mayor que Lucano" y capaz de superar a Dante. La contestación de Santillana a tales hipérboles encabeza el cancionero solicitado: alaba allí a su sobrino como poeta y como caballero "amado de todos e muy amoroso", "humano, graçioso, affable, plaziente", y le desea la riqueza y prosperidad que sus cualidades merecen [11].

Gómez Manrique había aceptado sin envidias el papel de segundón que el destino le deparó en la vida familiar, en la sociedad y en las letras. Su hermano mayor don Rodrigo lo eclipsaba con la grandeza de su poder y de sus hazañas; Gómez Manrique se sentía discípulo suyo en la caballería. Juan de Mena, nacido sólo un año antes que él, se había puesto a la cabeza de su genera-

---

10 *Laberinto*, estr. 4.

11 Ríos, págs. 326-332; N. Bib. de Aut. Esp., XXII, págs. 25-27.

ción poética. Pero al morir en 1456 el autor del *Laberinto* y en 1458 el Marqués, Gómez Manrique se encontró situado en el primer rango y recogió la herencia literaria de los dos. Los siguió en sus poemas de más alcance, tanto en la doctrina como en el estilo; así, acabó las *Coplas contra los pecados mortales* empezadas por el uno, y dedicó al otro el hermano *Planto de las Virtudes e Poesía por el magnífico señor don Ýñigo López de Mendoça.* En este poema y en su prólogo los loores al señor fallecido forman en su conjunto una semblanza semejante a la que Mena le había hecho en vida; pero donde Manrique expresó mejor la repercusión social del ejemplo dado por Santillana es en el prólogo, dedicado a don Pero González de Mendoza, entonces obispo de Calahorra:

> "... Ante mi aflegido espíritu fué presentada la ynreparable pérdida que este nuestro reyno fazía, e que bien se puede dezir que perdió en éste otro Fabio para sus consejos, otro César para sus conquistas, otro Livio para sus memorias; seyendo el primero de senblante prosapia e grandeza de estado que en nuestros tiempos congregó la ciencia con la cavallería, e la loriga con la toga; que yo me recuerdo aver pocos, e aún verdad fablando, ninguno de los tales que a las letras se diese; e non solamente digo que las non procuravan, mas que las aborrescían, reprehendiendo a algún cavallero si se dava al estudio, como si el oficio militar sólo en saber bien encontrar con la lança e ferir con el espada consistiese. La qual errada opinión este varón magnífico arrancó de nuestra patria, reprovándola por theórica e faziéndola yncierta por plática: en la paz, prosas e metros de mayor elegancia escriviendo que ninguno de los pasados; en las guerras, mostrándose un Marco Marcello en el hordenar, e un Castino en el acometer, seyendo a sus cavalleros, como Mario por sí dezía, aconsejador en los fechos e compañero en los peligros. Éste de los enemigos vesibles non se vencía, nin de los invesibles se so judgava. Finalmente, éste fué tanto en perfición bueno e prove-

choso para esta región, que bien sin dubda ella puede dezir con Geremías que es quedada syn él como biuda señora de gentes" [12].

Gómez Manrique siente, pues, la ejemplaridad de don íñigo en armas y letras dentro de una visión total de su grandeza humana. Como caballero, subraya las cualidades del estratega y caudillo; pero también pone de relieve lo que significó el Marqués como iniciador de los estudios humanísticos entre la nobleza, sin olvidar las novedades estilísticas de su creación literaria. Esas prosas y metros, de mayor elegancia que todos los anteriores, marcaron bien su impronta en los escritos de Gómez Manrique, según veremos luego.

Antón de Montoro.

Al coro de elogios se suma la voz de Antón de Montoro, el humilde y humillado ropero de Córdoba: "Varón que florece en saber y valentía" llamaba a don íñigo, y cuando éste, respondiendo a una petición de dádiva, dijo que "le ficiese qualque obra", Montoro replicó, ensartando metáforas con su abundante imaginación de hebreo:

¡Qué cosa tan de excusar
vender miel al colmenero
y pensar crecer el mar
con las gotillas del Duero;
y ante blanca flor de lis
cotejar simientes prietas,
y ante el son de las trompetas
tañer trompa de París;

12 N. Bib. de Aut. Esp., XXII, pág. 67 a.

y a blanca, lisa pared
cobrilla con negro lecho,
y ante la vuesa merced
assayar ningún buen fecho! [13]

Dos disidentes.

Frente al sentir general respecto a Santillana en su época de plenitud sólo se conocen actitudes de reserva en dos escritores a quienes el renombre del Marqués había dejado en segundo término. Uno es su coetáneo Juan Rodríguez del Padrón, que limitando a los príncipes el derecho de otorgar corona de laurel o yedra a los poetas, añade:

> "No poco ofenden la magestad del príncipe algunos poetas vulgares que de su propia abtoridat a otros coronan. E por verdad dezir, solo temor de errar por modo semejable retraer me fizo de laurear, segund mi propósito era, al varón constante, generoso, bien ensennado Maçías, de loable e piadosa recordaçión; ningund otro seyendo en nuestros días meresçer las frondas de Danne" [14].

El trovador gallego aprovecha una supuesta infracción del derecho nobiliario para colocar por debajo de Macías a Jordi de Sant Jordi y a íñigo López, los dos únicos poetas españoles celebrados por otros en "coronaciones"; para Santillana, objeto de una y autor de otra, no sólo hay desestima, sino desaprobación.

---

[13] *Cancionero de A. de M.*, ed. E. COTARELO Y MORI, 1900, páginas 55, 57 y 59.

[14] *Cadira de honor*, en *Obras de J. R. de la Cámara*, Bibliof. Esp., XXII, 1884, págs 138-139. Comentan el pasaje J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la liter. esp.*, VI, 1865, pág. 267, nota: POST, *Mediaeval Sp. Allegory*, pág. 256, y MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *J. R. del Padrón: vida y obras*, Nueva Rev. de Filol. Hisp., VI, 1952, pág. 316.

Más graves son los reparos que formula con adusta severidad, que acaso no esté libre de resentimiento, Fernán Pérez de Guzmán en su *Coronación de las Quatro Virtudes*. Aunque la dedique a nuestro poeta (quizá al serle concedido el título de Marqués, en 1445), el censor de Batres no deja de serlo en esta ocasión: coronas y alabanzas son para las virtudes, y aunque Fernán Pérez reconoce que nuestro poeta tiene "gran parte" en cada una de éstas, no le prodiga expresiones laudatorias, y al final contrapone intencionadamente su propia poesía con el arte más refinado de Santillana. Aquélla, escrita

> En lengua materna e llana,
> no muy ornada de flores,
> metáforas, ni colores
> d'eloquencia tulïana,
> más rústica e aldeana
> que civil ni curial,

puede dar frutos moralmente valiosos: para la corrección de vicios la llaneza de Séneca fué más eficaz que las dulzuras de la *Eneida;* por el contrario,

> entre aquella fermosura
> de las vuestras clavellinas,
> ya vimos nascer espinas
> entre lyrios e verdura.

Hay aquí probablemente una alusión a los devaneos que habían inspirado al señor de la Vega el soneto III, donde comparaba el aspecto de su dama con el de una "flor de clavellina / en los frescos jardines de Florencia". Al despedirse, Fernán Pérez le recuerda veladamente sus deberes familiares, deseándole que goce de sus hijos en compañía de la marquesa [15]. Cuando en 1454 le invitó

[15] N. Bib. de Aut. Esp., XIX, 275°, págs. 670 y 671.

a reclamar la unión de los príncipes cristianos contra el turco, la *Requesta sobre la estruyción de Costantinopla* no contiene ya reconvenciones: quizá satisficiese a Fernán Pérez la creciente preferencia de su sobrino por los temas doctrinales y el que hubiera empezado a cultivar los religiosos; quizá no creyese oportuno ponerle reparos cuando pretendía moverle a escribir. Como quiera que sea, el emperador Constantino justifica en el poema la elección de Santillana como heraldo de la cruzada, diciendo a Fernán Pérez:

> ... aún porque más polydo
> y más elegante es
> el estilo del Marqués
> desto no quedes sentido [16].

Ni la malhumorada puntillosidad de Juan Rodríguez del Padrón, ni la crítica moralista de Fernán Pérez amenguaron la estimación general lograda por Santillana. Diego de Burgos pudo expresarla así: "Éste es el que nuestras Españas a librado de la çiega ygnorançia ... trayendo a notiçia de todos el conosçimiento del mayor bien que en la vida mortal se puede buscar por los onbres, esta es, la çiençia" [17].

Puntos sobre las íes: los profesionales de las letras.

Sin embargo, la fama del Marqués iba a verse muy pronto acompañada por una salvedad que había de hacer

---

[16] *Ibíd.*, 283°, pág. 682.

[17] Prefacio al *Triunfo del Marqués* (SCHIFF, pág. 461). Frente al sentido de lo que fué esencial en Santillana, certeramente mostrado por Gómez Manrique y Diego de Burgos, las *Coplas* compuestas por Pedro de Ribera a la muerte de don Iñigo son mera reunión de lugares comunes. Pueden verse en la Rev. Hispanique, 1909, XXI, págs. 539-542.

fortuna: su formación humanística empezó a parecer escasa a quienes habían seguido estudios en Italia y se sentían orgullosos de ello. Fernando de la Torre, que los había cursado en Florencia siendo mozo, estimaba en todo su valor la lección moral que resultaba del simple trato con el Marqués, al cual escribía hacia 1455:

> "¿A quién mejor nin tan bien que a vuestra merced e cancelaría deven recorrer todas las obras e fazañas del mundo, asý de coraçón e valentía e intelectual exercicio como de otra qualquier condición e qualidad? ¿E dónde son mejor nin tan bien empleadas e esta[n] manifiestas que en vuestro noble e non ocioso ni apolillado retrecte e magnífica mesa? Porque allí, muy virtuoso, discreto e umano señor, lo [bueno] es conocido, aprobado e tenido en el grado que deve, e en lo comunal mucho loado e favorecido; e lo defectuoso, disimulado o temprada e mesurada mente emendado e reprehendido..." [18].

Pero no tenía igual aprecio por el saber libresco de don Íñigo, pues hacia 1463, a los cinco años de su muerte, decía:

> "E el noble marqués de Santillana ¿quién es que no vea la excelencia de sus obras, *syn aquella cantidad de letras* primero dichas, mas *sólo por alleza de ingenio e industria sotil e natural conversando,* con singulares ystorias e modernos libros e con elevadas poetrías e moralidades, *por manera fácile* a qual quiera entendida persona?" [19].

Pobre de lecturas y fácil de entender. Este juicio podrá sorprendernos a primera vista. No tanto cuando veamos que Fernando de la Torre no sólo considera "onbres sin letras" a Imperial y Fernán Pérez de Guzmán, sino que niega el título de grandes letrados a Boccaccio y a

---

[18] *Cancionero y obras en prosa,* ed. Paz y Melia, 1907, páginas 180-181.

[19] *Ibid.,* pág. 58.

Dante. Por otra parte, lo que dice aquí respecto a don íñigo viene a coincidir con lo que Juan de Lucena insinúa en su diálogo *De vita beata,* compuesto también en 1463: aunque afirme que el ricohombre es "dissertíssimo en letras", Lucena pone de relieve la inferioridad en que su pobreza o falta de latín colocan a don íñigo en relación con el docto obispo de Burgos don Alonso de Cartagena o con Juan de Mena, su otro interlocutor:

> "Si con Iohan de Mena fablases a solas —dice el Marqués al prelado—, latino sermón razonarías. Yo lo sé ¡o me mísero! Quando me veo defectuoso de letras latinas, de los fijos de hombres me cuento, mas no de los ombres. Fablarté, pues, como supiere" [20].

En su respuesta don Alonso valora la acción por encima de la palabra: "Mis dichos alabas; yo laudo tus fechos. Mayor gloria es bien fazer que bien dezir." Pero no reconoce elocuencia en don íñigo. Éste, pues, excede en la vida activa, órbita propia del caballero; en la vida intelectual no iguala ni al obispo ni a Mena. Aunque trabaje con las armas y descanse con el estudio, no se consagra a él con la absoluta entrega que hace de sí Mena. En el *De vita beata* no se mencionan las vigilias del Marqués; sí las de Mena, pálido y enflaquecido por ellas. No se tiene en cuenta la decisiva influencia social de Santillana en la difusión del saber humanístico. En el juicio del profesional Lucena, el poeta profesional de las letras triunfa sobre el aristócrata aficionado. No olvidemos —por otra parte— que don íñigo es el único cristiano viejo de los cuatro personajes que dialogan, incluído el autor. En la imagen que Lucena presenta del Marqués

---

[20] Ed. G. M. Bertini, *Testi spagnoli del secolo XV,* Torino, 1950, pág. 102.

falta hasta la fortaleza estoica que generalmente se le atribuía: aquel viejo que apenas reprime las lágrimas cuando piensa en la muerte de su hijo Pero Lasso es conmovedoramente humano, pero dista del varón ideal cuyo rostro no se alteraba con alegrías ni adversidades.

No ocurre lo mismo en la biografía hecha por Hernando del Pulgar en sus *Claros varones de Castilla* (1486), donde las virtudes caballerescas del Marqués aparecen con grandiosas dimensiones. Sin embargo, Pulgar se interesa principalmente por el modelo de "defensores" que ve en don íñigo, y sólo dedica un breve párrafo a sus ocupaciones literarias. Como, además, la gravedad del hombre ilustre no se avenía con haber compuesto canciones y decires de amor, Pulgar se refiere únicamente a la producción moral de Santillana, a su estudio de filósofos y otros autores antiguos y a la acogida que concedía a los "omnes de ciencia" [21].

Con la Gramática de Nebrija se consuma la preterición del Marqués por los doctos de oficio. Para Nebrija Mena es "el poeta" por antonomasia: cuarenta veces lo cita, autorizando con ejemplos del *Laberinto*, de la *Coronación* y de las *Coplas contra los pecados mortales* figuras y licencias poéticas, así como las reglas métricas del arte mayor. En cambio, sólo nombra cuatro veces a Santillana, cuyos *Proverbios* ilustran la explicación del octosílabo y pies quebrados [22]. Poco después Juan del Encina escribe su *Arte de poesía castellana* sin mencionar siquiera al Marqués, aunque en el *Triunfo de Fama* lo incluya entre los poetas españoles que tañen y cantan junto a la fuente Castalia [23]. Por entonces, y aun hasta

21 Ed. J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, t. 49, páginas 37 y 45.

22 *Gramática de la lengua castellana*, libro II, caps. 8 y 10.

23 *Cancionero de J. del E.*, 1496, fol. XLIX v.°

mediar el siglo XVI, las obras de don íñigo sobrevivían en el recuerdo de las gentes con fuerza bastante para suscitar imitaciones, como después veremos; pero no se ocupa de él Juan de Valdés al hacer la crítica de la literatura castellana que tenía valor de actualidad en 1535 [24]. Tampoco suena en la polémica entre petrarquistas y defensores de la tradicional arte de cancionero, aunque García Matamoros dé su nombre a este propósito [25]. Para encontrar después del 1500 un juicio literario sobre él hay que llegar a Fernando de Herrera (1580) y Gonzalo Argote de Molina (1588), que ya no hablan de Santillana como de autor vigente, sino como de una pretérita notabilidad que se siente muy lejos. En otro lugar se han reproducido las frases de Herrera [26]; véanse ahora las de Argote:

> "Fué doctíssimo en letras curiosas, de las quales tuvo comunicación con los hombres insignes de aquella edad. Y hizo en el principio de su Cancionero un excelente discurso de la antigüedad de la Poesía, en la qual fué muy estimado, y en valor, consejo y Casa uno de los esclarecidos Príncipes de aquel tiempo" [27].

---

[24] La única vez que repite una sentencia suya, la da como anónima. Véase pág. 307.

[25] *Pro adserenda Hispanorum eruditione,* 1553 (ed. J. López de Toro, 1943, § 133): "At quorumdam auribus dulcius sonant Ioannes Mena, Bartholomeus Naharro, Georgius Manricus, Carthagena, & illustrissimus marchio Ignatius Lopez Mendozius".

[26] Véase atrás, págs. 201-2.

[27] *Nobleza del Andaluzía,* 1588, fol. 335 v.º A continuación Argote copia la serranilla V y se refiere a las del Moncayo. Ya en el *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) había afirmado la prioridad del Marqués sobre Boscán en la introducción del endecasílabo; menciona allí los sonetos, leídos en un manuscrito que poseía de las obras de Santillana. Probablemente fué Argote quien dió a Herrera la noticia de que existían sonetos de don íñigo. Véase el pasaje del *Discurso* en la ed. de Tiscornia, Madrid, 1926, pág. 44.

Difusión de su obra.

Varias veces reunió don Íñigo florilegios o colecciones de obras suyas. Las que mandó en 1444 a la condesa de Módica eran pocas, pero escogidas por su importancia o su novedad: la *Comedieta,* los *Proverbios* y diecisiete sonetos. Todas ellas pasaron a representar la producción del Marqués en el Cancionero de Fernández de Íxar y en tres de la Biblioteca Nacional de París. La colección que, con el *Prohemio e Carta,* envió al condestable de Portugal antes de 1449 debió de perderse, siguiendo suerte paralela a la de su infeliz destinatario: ningún manuscrito conocido hoy la reproduce. En cambio, se conserva un cancionero muy completo, que parece ser el trasladado para Gómez Manrique, así como una copia del códice que recogió hasta los últimos sonetos [28]. Algunas obras sueltas corrieron en manuscritos independientes: se cita uno de la *Comedieta,* otro del *Doctrinal,* dos del *Prohemio e Carta,* cuatro de la *Questión* y seis de los *Proverbios,* todos antiguos. Llegada la época de la imprenta, el *Bías* fué objeto de dos ediciones (1502 y 1511); los *Proverbios* alcanzaron veinticinco hasta 1558, esto es, hasta cumplirse el primer centenario del autor, y cuatro más en el resto del siglo XVI [29]. Nótese que las obras distinguidas con ésta difusión autónoma son exclusivamente de carácter didáctico o político.

Los cancioneros colectivos reunidos desde mediar el siglo XV hasta los primeros decenios del XVI contienen

---

28 Describe estos dos códices Ríos, págs. CLIX-CLXIV. Son un antiguo VII-Y-4 (después II, 617) de la Biblioteca Real, hoy en la Universidad de Salamanca, y el 3.677 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

29 Véase J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica,* III, núms. 3.377-3.393, 3.416, 3.418 y 3.427-3.455.

casi todos, en mayor o menor número, poesías de Santillana, a veces algunas no incluídas en las colecciones que salieron de su cámara. Así, el *Cantar* a sus hijas y el decir *Por un valle deleytoso* figuran en un códice iniciado con sólo obras del Marqués y continuado luego con las de otros poetas[30]; el Cancionero de Palacio tiene un grupo de canciones pertenecientes a la creación juvenil de don íñigo, según todos los indicios[31]; del de Oñate-Castañeda proceden las *Coplas* contra don Álvaro de Luna, y en el de San Román o de Gallardo hay varios poemas hasta ahora inéditos, a los cuales me referiré en el Apéndice I. Junto a estas aportaciones privativas de uno u otro cancionero hay preferencias cuya repetición da la medida del éxito logrado por determinadas obras, a la vez que descubre las orientaciones del gusto cortesano.

El poema de Santillana que aparece en mayor número de cancioneros colectivos es el *Infierno de los enamorados,* seguido de cerca por la *Querella de Amor* y los *Proverbios;* después, en orden descendente, la *Comedieta,* el *Doctrinal,* las *Coplas* escritas a ruego de don Fernando de Guevara, el *Bías* y la *Pregunta* dirigida a Juan de Mena. Se ve, pues, que los galanes y damas de las cortes antepusieron las obras más representativas del "martirio" amoroso a las más sobresalientes de carácter moral o político; algunas de éstas no interesaron más que las mencionadas *Coplas,* brillantes y ligeras, o que la amistosa *tensón* sostenida entre dos poetas de primera

---

30 Es un antiguo VII-Y-4 (después II-596) de la Biblioteca Real, hoy en la Universitaria de Salamanca. No figura en la Bibliografía de Simón Díaz; sí, con el número 3, en la lista de Aaron Wittstein, Revue Hispanique, XVI, 1907, pág. 297.

31 Véase antes, págs. 80-83.

magnitud [32]. El *Cancionero General* juntado por Hernando del Castillo, la colección impresa que transmitió al siglo XVI el legado poético del XV, no fué muy favorable a Santillana: recogió quince obras suyas de diversos tipos, pero sin dar cabida a las más extensas ni a la lírica menor; las serranillas y las canciones quedaron fuera, lo mismo que el *Infierno,* la *Comedieta,* el *Bías* y los *Proverbios.* Y aunque la falta de estos últimos se compensara con su continua aparición en otras impresiones, los lectores del siglo XVI sólo pudieron conocer una parte escasa de los escritos del Marqués, mucho menor de lo que merecían su valor y riqueza [31 bis].

Claro está que la transmisión escrita e impresa de que hoy se tiene noticia no agota ni con mucho la difusión efectiva que las obras literarias tuvieron. Además de las muchas copias que se hayan perdido, la recitación y el canto eran medios eficacísimos para dar a conocer los poemas. De este modo se explica que las serranillas de don Íñigo, aunque no figurasen en ningún cancionero colectivo [33], tuvieran inmediata repercusión y que alguna se imprimiese después en pliegos volanderos [34]. Tam-

31 bis. Las quince composiciones del Marqués contenidas en el *Cancionero General* de 1511 se redujeron a ocho en ediciones posteriores.

32 Aparece el *Infierno de los enamorados* en 15 cancioneros colectivos; la *Querella* y los *Proverbios,* en 13; la *Comedieta,* en 12; el *Doctrinal* y las *Coplas* "Antes el rodante cielo", en 9; el *Bías* y la pregunta "Dezid Johan de Mena...", en 8; etc. Véase la citada *Bibliografía* de J. Simón Díaz, así como el prólogo de JOSÉ MARÍA AZÁCETA a su edición del *Cancionero de Juan Fernández de Ixar,* I, 1956, págs. LIII-LV. Computo además como cancionero colectivo el citado antes en la nota 30.

33 Sólo el de Palacio publicado por F. Vendrell contiene tres: la III y las dos hechas en juego poético con otros, esto es, la VII y VIII; esta última figura también en otro Cancionero de Palacio descrito por Wittstein.

34 Véase luego, págs. 287-8.

bién el Villancico, únicamente inserto antes en el Cancionero de Palacio y a nombre de Suero de Ribera, salía atribuído al Marqués en pliegos sueltos y en el *Espejo de enamorados,* ya bien entrado el siglo XVI [35].

Influencia en géneros y temas.

Las serranillas.

El tratamiento dado por nuestro poeta a la vieja canción de serrana influyó poderosamente en el ulterior desarrollo de esta clase de composiciones. No es que lo canalizara por completo, pues con posterioridad a Santillana volvieron a aparecer aspectos o variedades de la tradición previa no recogidos por él. Tal ocurre con las muestras puramente líricas del Cancionero Musical y de Gil Vicente, así como con algunas de carácter narrativo, que hasta el siglo XVII repitieron sin modificaciones el tema primitivo de la bella salteadora, zahareña o liviana [36]. Entre los trovadores cortesanos contemporáneos del Marqués se dan también ejemplos de esta continuidad independiente: Mendo del Campo recuerda en un poema semigallego la única serrana de los cancioneros gallego-portugueses, la "pregunta" de Álvaro Affom, aunque sustituye el belicoso grito de la protagonista por una contienda de amores alegórica e insulsa:

---

[35] Véase antes, págs. 65-67.

[36] Véase el estudio de R. Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal que acompaña a su edición de *La Serrana de la Vera,* de Vélez de Guevara, Teatro Antiguo Español, I, 1916, págs. 152-157; y también R. Menéndez Pidal, *Serranilla de la Zarzuela,* en *Poesía árabe y poesía europea,* 1941, págs. 119-135, así como Le Gentil, páginas 576-580.

Vi una serrana
al pie d'una serra;
e por me dar guerra
d'amores m'engana [37].

Carvajales cultiva descripciones caricaturescas semejantes a las de Juan Ruiz, repudiadas por Santillana. Sin embargo, las serranillas de éste no sólo aseguraron el prestigio del género en los ambientes señoriales, sino que sirvieron de modelo a otras, ora en expresiones, ora en motivos y actitudes. Las preferidas en las cortes fueron las más artificiosas y exquisitas —las de Lozoyuela, la Finojosa y Bores—, juntamente con algún rasgo de la V y X: la lealtad de don Íñigo a su señora le había hecho anteponer la hermosura de ésta a la de la mozuela guipuzcoana y le había impedido enamorarse de la de Bedmar [38]. De igual modo, Francisco Bocanegra se habría rendido al atractivo de una linda serrana que danza alegremente,

si non m'acordara
qu'era enamorado [39].

En circunstancias parecidas Carvajales dice:

... si lealtad non me acordara
de la más linda figura,
del todo me enamorara [40].

Mosén Fernando de la Torre, en una "serranica" que sigue muy de cerca la andadura y fórmulas expresivas

---

37 *Cancionero de Palacio,* núm. 34. Véase en nuestra pág. 48 la "pregunta" de Álvaro Affom.

38 Véase antes pág. 61.

39 *Cancionero de Palacio,* núm. 33.

40 *Villançete,* Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII, pág. 603

de las del Marqués [41], se declara prisionero de la pastora, pero cuando es rechazado por ella se despide así:

... Quedad
a Dios desde aquí:
que so enamorado
de dama fermosa:
por ser virtuosa
áme cativado.

Quien somete su fe a más difícil prueba es Pedro de Escavias, que a pesar de compartir con una bella serrana la yacija de heno, se mantiene casto "por no errar a cuyo só", para no faltar a su dama, lo que provoca el enojo de la rústica muchacha [42]. Para la fidelidad cortés que se atribuyen todos estos galanes se han señalado precedentes en pastorelas de Guiraut de Borneil y de Guiraut Riquier [43], cuyo influjo, directo o no, es verosímil en Santillana; pero los trovadores españoles de la generación siguiente no necesitaban acudir a ejemplos tan remotos cuando tenían a mano el que les proporcionaba el Marqués.

La felicidad de la vida campestre, encomiada —por primera vez dentro de nuestra literatura— en las octavas horacianas de la *Comedieta,* es el tema principal de otra serrana o pastorela de Carvajales, *Veniendo de la Campaña* [44]:

---

41 Sobre todo de la VI ("Moça tan fermosa", "guardando ganado / con otros pastores", "fablando sin glossa") y de la IX ("dexad la vaquera"); Fernando de la Torre dice "Vi *moça fermosa / guardando ganado*", "dexando la *glossa*", "*dexad* la fermosa / guardar su ganado", etc. *(Cancionero y obras en prosa,* pág. 149).

42 F. R. de Uhagón, *Un cancionero del siglo XV,* 1900, pág. 35.

43 R. Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española,* en *Estudios literarios,* 1920, pág. 293; Le Gentil, pág. 573.

44 Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII, pág. 617.

De triunphos e grandes honores
yo non curo en nengund tiempo;
Fortuna nin sus errores
non me davan pensamiento;
de toda pompa mundana
muy poca estima fazía...

Y el estribillo:

e si bien era villana,
fija d'algo parescía,

deriva claramente de la serranilla III de don íñigo. Más dudoso es que las poesías donde Carvajales narra su encuentro con la princesa de Rosano o con la gentil Casandra [45] deban nada al Cantar dedicado por el Marqués a sus hijas, *Dos serranas he trobado,* ni tampoco al decir *En mirando una ribera.* Los puntos de coincidencia —localización más o menos detallada, loores de la dama y descripción de su vestido— se ven también en obras semejantes de Imperial y pueden continuar la línea de precedentes literarios comunes.

A diferencia del gusto cortesano, el popular buscó en las serranillas del Marqués lo que tenía más color local o era más afín a la originaria tradición indígena. La serranilla V, la fronteriza, corrió en pliegos sueltos del siglo XVI sin nombre de autor, glosada por un Gonzalo de Montalván. La segunda de las del Moncayo fué punto de partida para unas anónimas *Coplas de Antón, el vaquero de Morana,* que se divulgaron por igual procedimiento y tomaron como estribillo el nombre y oficio que el novio de la protagonista tenía en el poema de don íñigo. Lo que cambia es el desenlace: en las *Coplas,* la prome-

45 *Ibíd.,* págs. 607 y 617.

tida del vaquero se resiste al pretendiente y hasta le amenaza con emplear la honda para defenderse; pero después, viéndole dispuesto a marchar, suspira y le ofrece mesa y lecho:

Esta noche, cavallero,
cenareis en mi posada:
daros he yo a cenar
pan y vino, carne assada...

Lope de Vega escenificó las *Coplas* en su comedia *El vaquero de Moraña.* Traslada la acción a tierras de Ávila y la convierte en un episodio de pastoral ficticia: bajo disfraz campesino se oculta una infanta huída, a quien su hermano el rey galantea sin reconocerla. Lope no tuvo presente la serranilla de don Íñigo; lo más probable es que no la hubiera leído jamás; pero sus ecos, a través de las *Coplas,* llegaron a los versos del dramaturgo:

No he visto cosa más bella
en toda la Tramontana
que era la esposa de Antón,
el vaquero de Moraña [46].

---

[46] *Obras de L. de V.*, ed. R. Acad. Esp., VII. 1897, pág. 589. En su estudio preliminar MENÉNDEZ PELAYO transcribe la serranilla II de *Santillana* y las *Coplas,* que habían sido dadas a conocer por GALLARDO *(Ensayo,* I, art. 569). También figuran las *Coplas* en la *Antología de poetas líricos castellanos,* IV, 1918, pág. 368. A. LEFORESTIER (R. Foulché-Delbosc) da las versiones y la glosa de la serranilla V en pliegos sueltos, y publica de nuevo el texto de las *Coplas,* sin noticia de que ya lo había hecho Gallardo ni de que Menéndez Pelayo había establecido su relación con Santillana y con Lope *(Notes sur deux serranillas du M. de S.,* Revue Hispanique, XXXVI, 1916, págs. 150-168).

El Villancico.

La inserción de cantarcillos líricos tradicionales en el marco de un relato se da, como en el "Villancico" atribuído al Marqués, en un poema del Cancionero Musical [47]:

Una montaña pasando
por cerca de un hinojar,
serrana vimos cantando
y decía este cantar:
"¡Ay triste de mi ventura,
qu'el vaquero
me huye porque lo quiero."

Después los viandantes encuentran a otra serrana que, con pena mayor todavía, se lamenta así:

Madre mía, muriera yo
y no me casara, no.

A cada estribillo sigue su correspondiente glosa. Fuera de esta novedad —la inclusión de canciones enteras—, el poema se asemeja mucho a las pastorelas gallego-portuguesas de Airas Nunes y don Johan d'Aboym [48]; pero como no supongamos una tradición latente que las enlazara con la poesía cantada hacia 1500, hay que pensar en el influjo inmediato del "Villancico" [49]: don Íñigo, buen conocedor de la antigua lírica gallego-portuguesa, debió de ser quien restableciera la continuidad.

Más indiscutiblemente deriva del "Villancico" un poema que con el título de "Romance" figura en el Cancionero de Pedro del Pozo, manuscrito en 1547 [50]:

47 Ed. F. Asenjo Barbieri, 351.

48 Véase arriba, pág. 72.

49 Así opina también LE GENTIL, pág. 579.

50 Editado por ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, Madrid, 1950, págs. 120-

Por muy linda pradería
a do mil aves cantavan
vi tres niñas que lavavan
sus camisas a porfía...

Cada una canta un estribillo, que corresponde a su peculiar estado de ánimo; y al final el poeta, que ha estado escuchándolas, canta a su vez:

Que nunca vi lavanderas
que ansí lavasen sus paños
como éstas los mis daños.

La composición sigue fielmente las líneas del "Villancico", sin igualar su gracia maliciosa ni su armónica elegancia. No obstante, es una estimable imitación, que muestra cómo el influjo del Marqués en la lírica alcanzó hasta muy avanzado el siglo XVI.

Canciones, decires y sonetos.

La semejanza general que se da en la poesía cortés de amores hace muy difícil precisar lo que su evolución debe a un autor determinado, a no ser que haya innovaciones formales tan ostensibles como el tanteo del soneto. Ya hemos visto que en esta tentativa el Marqués no tuvo de momento más seguidor que Villalpando. En otros géneros su éxito parece haber sido inmediato: cabe atribuirle la iniciación de los decires líricos con una canción "por finida", así como de la carta de amores en ver-

121. La denominación de "Romance" puede explicarse por semejanzas de estructura con el llamado "Romance" de Garci Sánchez de Badajoz *Caminando por mis males* (Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII. págs. 636-637), cuya narración se interrumpe con un cantar y termina con otro.

so y —acaso— de la *estrenas* o *aguilandos*. Por lo que se refiere a temas, incrementó la hipérbole sagrada y fué el primero que, en castellano, cultivó los juegos de "opósitos", tan gustados en adelante. Muchas expresiones forjadas por él en estos poemas fueron repetidas por autores más jóvenes, según veremos [51].

Los decires narrativos.

Aunque el gusto por las alegorías había penetrado en la poesía castellana mucho antes de que el Marqués empezase a escribir, pronto fué considerado maestro en este género de invenciones. Por tal lo reconocía Fernán Moxica en 1438 [52], al tiempo que Juan de Mena, sin detrimento de su propia y fuerte personalidad, se revelaba como gran poeta siguiendo al nuestro. Las alegorías de don Íñigo, más complejas y de más rica imaginación que las precedentes, habían fijado unos cuantos tipos llamados a tener fortuna.

Ya se ha hecho mención de la muy larga descendencia lograda por el *Infierno de los enamorados* [53]. La úl-

---

51 Véanse nuestras páginas 85-90, 183-4, 188 y 301-306.

52 Rectifico la fecha que di en la pág. 134. No son exactas las noticias de Menéndez Pelayo *(Antología,* V, 1927, pág. CCLIX) a propósito de Fernán Moxica: el poema en que nombra al "barón de la Vega" y a "don Enrique de Villena" no está dirigido a Juan II después de la batalla de la Higueruela, sino a Alfonso V de Aragón, tras la muerte del infante don Pedro (1438), cuando todavía lleva luto el rey. Es el decir "Dios vos salve, rey humano", publicado por C. B. BOURLAND, *The unprinted poems in the Spanish Cancioneros in the Bibliothèque Nationale, Paris,* Revue Hispanique, XXI, 1909, págs. 510-525.

53 Página 132, nota 57. Añádase la *Gloria d'Amor* de Rocabertí, donde Macías, en un paraíso de amor, dialoga con el visitante, como

tima parte del *Sueño,* en que las fuerzas del Amor y Venus derrotan a las de Diana y el poeta queda herido y preso, sirvió de modelo a la *Batalla de amores* de Gómez Manrique, la cual influyó a su vez en la *Escala de amor* de Jorge Manrique, y en la *Guerra de amor* de don Luís de Vivero [54].

La situación inicial de la *Querella* reaparece en el anónimo *Hospital de Amor,* incluído en el *Cancionero General* de 1557:

Como siempre en penas velo
con ansia de amor raviosa,
una noche sin consuelo
oí una voz temerosa
que me puso en gran recelo.
Miré si podría ver
de la cámara do estava
qué cosa podría ser
que tan tristes nuevas dava
al que estava sin plazer... [55].

La *Coronación de Mosén Jordi de Sant Jordi* estableció dentro del panegírico las líneas de una variedad especial, cultivada a los pocos años por Juan de Mena en su *Coronación* o *Calamicleos,* y que se mezcló con el elemento elegíaco en los poemas compuestos por otros

---

en el poema de Santillana. Véase Carlos Martínez Barbeito, *Macías el Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón,* 1951, págs. 51-53.

[54] Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII, núms. 366, 472, 1.129. Todos estos poemas terminan con el vencimiento, herida y prisión del enamorado. En cambio, no parecen tener relación con el *Sueño* otras obras que aplican también al amor alegorías de tema guerrero, como son el *Castillo de amor* de Jorge Manrique (Ibíd., 475°), el *Desafío* de Álvarez Gato (Ibíd., XIX, 138°) y las que presentan a la dama como fortaleza sitiada (Quirós, Ibíd., XXII, 559°; *Combate de amor* de Barba, Cancionero General, 1882, 818°).

[55] Bibliófilos Esp., XXI, 1882, vol. 2, pág. 562.

autores a la muerte de Santillana. Pero en éstos, como en todos los *plantos* solemnes del segundo tercio del siglo, las creaciones del Marqués más tenidas en cuenta fueron la *Defunción de don Enrique de Villena* y la *Comedieta de Ponça.* Don íñigo había acertado en ellas a dar forma noble a la lamentación de adversidades, sin tomarlas como pretexto para reflexiones ascéticas: las desdichas lloradas no ponían de relieve la miseria de la condición humana, pues dejaban en pie la inalienable dignidad del saber y la grandeza del ánimo fuerte que se templa en empresas difíciles. En este plano, con aristocrático reconocimiento de los valores posibles en el hombre, se sitúan también casi todas las imitaciones de los dos poemas. Sin embargo, la más antigua conocida no presenta ninguna figura cuyas virtudes sirvan de consuelo, sino la visión de una Castilla destruída por las guerras civiles: son las *Coplas* de Pedro Escavias *fechas sobre las divisiones del reyno ... quando la batalla de Olmedo* (1445), y están escritas desde el bando aragonés [56]. Su trama se parece a la de la *Defunción,* aunque la preocupación política las acerque a la *Comedieta* y aunque no falte algún rasgo común con el *Infierno:* la Fortuna lleva al poeta por un valle hondo y despoblado, donde, en sueños, ve salir tigres, leones y otros vestiglos que pelean entre sí, alternando la lucha con el lamento por los que mueren. Al son de los gemidos acude un cortejo de personajes difuntos, encabezado por los reyes hermanos don Enrique III de Castilla y don Fernando I de Aragón, padres de los señores que ahora contienden. Llegados adonde las fieras hacen su llanto, se suman a ellas en el duelo, atronando los montes:

---

56 Uhagón. *Un cancionero del siglo XV,* págs. 39-42.

Lloremos un caso ya tan desastrado,
pues vemos los nuestros enbueltos en guerras...
Lloremos, pues vemos la nuestra Castilla
arderse por causa d'un solo privado...
Lloremos, por quanto mirando la luna
el rey suçediente quiere consentir
por más sublimalla perder y estroir
los reinos que ovo mandado en la cuna...

Gómez Manrique recuerda ideas fundamentales de la *Comedieta* en la *Consolatoria* dirigida a su hermana doña Juana, condesa de Castro (1448-1451) [57]. La inconstancia de los bienes temporales se expresa al comienzo de las dos obras en términos parecidos: si don Íñigo había dicho que la Fortuna

revuelve lo alto en baxo a desora
e faze los ricos e pobres eguales,

Gómez Manrique caracteriza así "la costumbre del siglo mundano":

El qual torna baxo de lo soberano
e faze de ricos en un punto pobres;
derrueca las casas de cantos e robres,
ensalça las fechas del salze liviano.

Y de igual modo que las reinas de la *Comedieta* alegan la nobleza del linaje como estímulo para mostrar serenidad [58], Manrique exhorta a la Condesa con los argumentos siguientes:

---

[57] Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII, 375. El poema hubo de escribirse cuando el conde de Castro, mandado prender por el rey de Castilla, estaba fugitivo en Navarra, mientras la condesa se veía privada de sus castillos y posesiones. Véase la *Crónica de Juan II,* Bibl. de Aut. Esp., t. 68, págs. 656-7 y 673.

[58] Véase el pasaje en nuestras págs. 147-148.

Pues deçendéis, notable señora,
de sangre real e grandes varones,
no deven turbarvos aquestas razones
que fueron ayer e non son agora;
que el bien vos verná, aunque se demora,
e vuestra virtud quedará provada
bien como queda la plata çendrada,
e desta fortuna seréis vencedora.

En la *Defunzión del noble cavallero Garcilaso de la Vega* (1455) Manrique pinta, en términos que derivan también de la *Comedieta,* la inmunidad de los humildes frente a los ataques de la Fortuna:

De los fuertes rayos e casos turbados
los valles e llanos son sienpre seguros,
pero no, señora, las torres e muros
que son en las cuestas e altos collados.
E los pobrezillos que guardan ganados
destas afliçiones non sienten ninguna,
nin temen los golpes que da la Fortuna
a los que sostienen los altos estados...

Finalmente, en el *Planto de las Virtudes e Poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoça*[59], Gómez Manrique combina imitaciones de Santillana y Mena con frutos de su propia cosecha. El marco general es lo más manido del poema: de nuevo el narrador se extravía en un paraje temeroso habitado por monstruos, como en el *Infierno de los enamorados;* de nuevo la lamentación está a cargo de figuras alegóricas, como en la *Defunción;* igual que las cuatro princesas de la *Comedieta,* las Virtudes cardinales tienen ante sí tarjas con blasones, que en este caso lucen las armas del Marqués, etc. Pero ni tales lugares comunes, ni la abundancia de re-

59 Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII, 376°.

cuerdos menores impiden que Manrique muestre su lozana imaginación en multitud de nuevas invenciones y detalles descriptivos. Con vena más pobre, Diego de Burgos se esfuerza por ampliar la trama de su prolijo *Triunfo del Marqués* sumando elementos alegóricos de escasa originalidad, en gran parte tomados del personaje cuya muerte lloraba [60].

El condestable don Pedro de Portugal no echó en saco roto la lección poética que don íñigo le dió con el envío de sus obras. Aparte de otras deudas, la *Tragedia de la insigne reyna donya Isabel* (1456-57) bastaría para demostrarlo. Era imposible que el joven portugués se olvidase de la *Comedieta,* que coincidía con su *Tragedia* en cantar el ensañamiento de la Fortuna con una familia de príncipes:

> Con tanta crueza
> ferió nuestra casa la çiega Fortuna
> que ya non confío d'ayuda ninguna
> salvo de Dios...
>
> ... Ferió nuestra casa, mi padre matando...
>
> ... E toda sangrienta, de males no farta,
> mató mi señora e hermana cara... [62]

Como doña Leonor en la *Comedieta,* el condestable desterrado tiene un sueño présago antes de que los mensajeros le anuncien la nueva desdicha. Al saberla, prorrumpe en imprecaciones; entre ellas,

> Maldixe Antropos e su grand error.

---

60 *Ibíd.,* 951°.

61 Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Uma obra inédita do Condestavel D. Pedro de Portugal,* Homenaje a Menéndez Pelayo, I, páginas 637-732.

62 Página 724.

como el señor de la Vega en la *Defunción* al averiguar la muerte de don Enrique de Villena [63]. Entonces se le presenta un anciano rica y simbólicamente vestido: no es Boccaccio, sino el Tiempo [64], pero hace papel semejante al de Boccaccio y la Fortuna en la *Comedieta,* pues trata de consolar al autor con razonamientos filosóficos.

Tono aleccionador hay también en la *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso* (1462), de Diego del Castillo [65]. En cierto modo representa una regresión a tipos más viejos de elegía, como la de fray Migir a Enrique III en el Cancionero de Baena, donde la atención se centraba en la miseria humana más que en el panegírico de hombres excelsos. Hay en la *Visión* de Castillo algo de *Danza de la muerte,* aunque sin escarnio; véase lo que la Parca dice al conquistador de Nápoles, ahora "cano padre" y "viejo mezquino":

> ¿Qué es de tu vida, tu tiempo pasado?
> ¿A dó son tus fiestas, tus galas y pompa?
> Verás que te llama la mi fiera trompa.
> Rinde las armas, pues eres forçado...
>
> Los tus pensamientos de ser tan altivo
> agora se quedan suspensos en calma...
>
> ... Puesto que vengas de sangre de godos,
> verás si te fago por fuerça cativo...
>
> ... Eres venido en un tal estrecho
> que desa tu carne combrán los gusanos...

---

63 *Tragedia,* ed. cit., pág. 699; *Defunción,* estr. 22 d. En los dos poemas el nombre de Átropos aparece con igual deformación.

64 Así lo entendió doña Carolina; FARINELLI, *Italia e Spagna,* I, pág. 185, cree, sin fundamento, que es Boccaccio.

65 Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII, 458°.

Nada más opuesto en espíritu a los poemas elegíacos del Marqués, donde las desventuras no amenguan la consoladora grandeza de sus víctimas. Sin embargo, el recuerdo de la *Defunción* está denunciado por el nombre de *Antropus,* quien trata de justificar su proceder con argumentos inspirados por los que la Fortuna alega en la *Comedieta* [66]:

> Ca cierto si fuera durable la vida
> e nunca moriera persona ninguna,
> muy grand señoría toviera Fortuna
> encima de todos, sin ser resistida.
> Así que sin dubda la más convenida
> razón que Dios pudo dexarvos en suerte,
> sí fue que por todos pasase la muerte
> e della que fuese la gente vencida...
>
> ... Si más largo tiempo aqueste viviera,
> muriera la fama de sus subcesores...

En todos estos poemas hay abundancia de epígrafes destinados a orientar al lector y mostrarle a la vez que los preceptos retóricos no han quedado incumplidos. Así, "descripción del tiempo", "comparación", "ynvocación" y otros más encabezan los distintos pasajes. El uso de tales acotaciones parece haber empezado en poemas alegóricos de Santillana como el *Sueño* y el *Infierno;* en la *Comedieta* son ya muy frecuentes y variadas. Al ejemplo del Marqués debió sumarse muy pronto el de Mena [67]; juntos los dos, originaron una moda que todavía duraba

---

66 Véanse atrás págs. 148-149.

67 Ediciones antiguas de las *Trescientas* y la *Coronación,* como la sevillana de 1512, llevan epígrafes como "Propone", "Invoca", "Cuenta", "Exemplifica", tanto en el texto como en los comentarios; los tienen también las *Coplas contra los pecados mortales.*

a fines del siglo XV y principios del XVI [68], es decir, mientras subsistió el gusto por la poesía alegórica solemne [69].

La poesía moral y política.

Con los *Proverbios* de Santillana se da el extraño caso de que, habiendo logrado mucho mayor difusión que sus demás obras, no suscitaron la composición inmediata de otros nuevos. La causa está, sin duda, en su misma perfección, que no invitaba a competencias, y en su doble carácter medieval y renacentista: clausuraban el ciclo de la gnómica vieja a la vez que encarnaban satisfacto-

---

[68] Siguen apareciendo en el *Loor de don Alonso Carrillo* (1483) y en el *Panegírico de la Reyna doña Isabel* (1500) de Diego Guillén de Ávila, así como en el *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla (1500).

[69] No parece deber nada a la *Comedieta* el *Temple de Bocace,* de Georges Chastellain *(Oeuvres,* VII, 1865, págs. 75 y sigs.), aunque con posterioridad a Santillana haga figurar a Boccaccio en una obra escrita para consolar a una reina atribulada. Fuera de estas dos coincidencias y de los inevitables lugares comunes, no hay otros puntos de contacto entre el poema del Marqués y el tratado, en prosa, de Chastellain. Farinelli *(Italia e Spagna,* I, 132-134) no se atrevió a asegurar que hubiera dependencia; pero alegó en favor de ello que el autor francés estaba enterado de hechos ocurridos en España y que en su *Complainte de Fortune* había imitado estrofas del *Bías.* En realidad, Chastellain no necesitó enterarse por don Íñigo del fin que había tenido don Álvaro de Luna, único personaje español que menciona además de Alfonso V, a cuya muerte (posterior a la de Santillana) se refiere también. Por último, las semejanzas entre la *Complainte de Fortune* y el *Bías* son falaces: consisten en la interrogación sobre imperios caducados, que en la *Complainte* procede del *Quadrilogue invectif* de Chartier (ed. Du Chesne, pág. 404), y no del *Bías.* Todos los nombres de señoríos que cita Chastellain aparecen en Chartier, incluso dos que no figuran en Santillana (Troya, Ylion); en cambio, la *Complainte* no tiene en cuenta los tres que incluye don Íñigo y no Chartier (Tiro, Sidón, Corinto).

riamente los nuevos ideales humanos. Por eso fueron objeto de copias manuscritas, ediciones impresas, citas y reminiscencias; pero durante mucho tiempo nadie intentó cultivar un género que había alcanzado ya su cumbre. Sólo en el siglo XVI el moralista murciano don Francisco de Castilla compuso unos en igual estrofa que los del Marqués y con abundantes recuerdos de ellos [70]. Correctos de forma y no carentes de interés, estos *Proverbios* atienden a la formación de un hombre piadoso, justo, moderado y circunspecto, con cierta gravedad reservada; nada comparable al egregio modelo de humanidad trazado por don Íñigo. Quizá sean algo anteriores, aunque dentro del mismo siglo, los *Proverbios* debidos a otro caballero de la familia de los Castilla, don Andrés o don Apóstol, hijo de la reina doña Juana —la madre de la Beltraneja— y de un bisnieto de Pedro el Cruel. Don Apóstol parodia al Marqués muy ceñidamente en unas estrofas, con más libertad en otras, aconsejando intemperancias y desafueros para obtener con la caricatura el efecto moral pretendido [70 bis].

Sorprendente es también que el *Bías* no tuviera imitadores. Después de Santillana la doctrina estoica apareció repetidamente —como venía ocurriendo desde los comienzos de la Edad Media— incorporada en parte al pensamiento cristiano; pero, salvo en traducciones, tardó en volverse a presentar en su radical paganía. En

---

[70] *Prouerbios de don Francisco de Castilla. Los primeros para con Dios, los otros para con el mundo, mediante virtud en todos...*, folios aiiij y sigs. del volumen *De los tratados de philosophia moral en coplas de don F. de C.*, Sevilla, Andrés de Burgos, 1546. La licencia está fechada en 1536.

[70 bis] Los publicó A. PAZ Y MELIA en el tomo I de sus *Sales españolas* (1890) y los volvió a editar R. FOULCHÉ-DELBOSC en la Revue Hispanique, XIII. 1905, págs. 619-23.

cuanto al *Doctrinal de privados,* sea o no la primera obra inspirada por la muerte del condestable, superó a todas las que se compusieron con tal motivo. Hubo algunas más piadosas; pero también otras que se limitaron a desahogar brutalmente el odio contra el caído. A todas les falta algo, ya fuese la calidad poética, ya el sentido de las dimensiones trágicas; por eso fueron olvidadas en cuanto perdieron actualidad [71]. Sólo el *Doctrinal* mereció salvarse del naufragio: en las tensas estrofas de Santillana llegó a los hombres del siglo XVI la vibración ante la desgracia de don Álvaro vista en su grandeza [72].

Influjo estilístico, reminiscencias y citas.

En las páginas que anteceden han surgido inevitablemente paralelos de detalle, incluso verbales en ocasiones. No son los únicos donde se encuentran, repetidas o aprovechadas por otros, palabras, fórmulas expresivas, imágenes y referencias mitológicas o históricas que habían aparecido por vez primera en los escritos del Marqués o habían adquirido en ellos su prestigio. El lenguaje y el estilo poéticos del siglo XV deben mucho de su configuración al esfuerzo creador puesto en juego por don Íñigo. Los poetas de las generaciones inmediatas, desde Mena a Jorge Manrique, ofrecen muestras inequívocas de la influencia recibida. No intento catalogar to-

---

71 Las estudia J. Amador de los Ríos en el tercer artículo de *La poesía política del siglo XV, la privanza y el suplicio del Condestable don Álvaro de Luna,* Revista de España, 1872, XXIV, págs. 336-364.

72 Todavía figura el *Doctrinal* en el Cancionero General impreso en Amberes en 1573. Aunque no se trate de un poema, añadiré que la *Lamentación en prophecía* de Santillana influye en el anónimo *Libro de la Consolación de España* compuesto en tiempos de Enrique IV, según su editor Agapito Rey (Symposium, IX, 1955, págs. 236-260).

dos los pasajes que la manifiestan, sino sólo reunir algunos ejemplos ilustrativos.

En la *Coronación,* la pleitesía que Juan de Mena tributa al señor de la Vega es doble: alaba sus virtudes y además salpica sus propios versos con expresiones acuñadas por el Marqués. Ya en la segunda estrofa incorpora metáforas procedentes de la *Visión* [73]:

> ... do el copïoso *thesoro*
> *crinado* de febras *d'oro*
> de Febo morava entonces...

Vienen después *alpes* 'montes', como en el *Sueño;* la ponderación *en grado superlativo,* como en el decir *En mirando una ribera;* la presencia conjunta de Homero, Virgilio y Lucano, como en la *Coronación de Mosén Jordi,* etc. [74] Años más tarde el *Laberinto* contiene pasajes que se inspiran también en este último poema, así como en la *Pregunta de nobles,* la *Defunción,* la *Comedieta* y el Prólogo al *Centiloquio.* María Rosa Lida de Malkiel los suma a otros como posible testimonio de que Santillana admitió "la supremacía literaria de Mena" y le rendía con sus imitaciones una "no disimulada prueba de admiración". Si esto último pudo ocurrir en los poemas tardíos del Marqués, la cronología impide aceptarlo en los demás casos, que son la gran mayoría: en las nueve veces que el *Laberinto* coincide con las obras antes citadas la iniciativa corresponde a don Íñigo [75].

---

[73] Véanse en nuestra pág. 172.

[74] Mena, *Coronación,* estr. 29 *c,* 51 *g,* 37 *a-c;* Santillana, *Sueño,* 38 *c; En mirando una ribera,* 2 *d* (véase nuestra pág. 98, nota 10); *Coronación Jordi,* 22.

[75] *Juan de Mena,* págs. 402-404. Expresiones del *Laberinto* (1444) pudieron pasar al *Bías,* el *Favor de Hércules* o el *Doctrinal de privados,* que son posteriores en fecha; así ocurre en cuatro ocasiones. Pero

Gómez Manrique es uno de los más insistentes deudores a nuestro poeta. Acordándose del soneto X, "Fiera Castino con aguda lança", llama al trovador Carlos de Guevara "otro segundo Castino / en el primero ferir" [76]; celebra a una dama a quien la Fortuna ha hecho "graciosa / *en superlativo grado*", "mas *no punto* piadosa", con el encarecimiento consagrado por el Marqués y el refuerzo negativo tan característico suyo; en un poema de citas incluye, junto a versos de Suero de Ribera, Macías, Juan Rodríguez del Padrón y otros, el principio de la canción *Recuérdate de mi vida;* se dirige a su amada con el vocativo *ýdola mía* y le ruega que, como la lanza de Peleo, sane las heridas que ella misma ha causado [77]. Es natural que en el *Planto de las Virtudes e Poesía* por la muerte de Santillana abunden las reminiscencias del autor llorado; ya en las primeras estrofas hay algunas de la *Comedieta* y del *Infierno:*

---

cuando la semejanza se da entre el *Laberinto* y la *Pregunta de nobles* (anterior a 1434), la *Defunción de don Enrique de Villena* (1434), la *Comedieta* (1435-6) o el Prólogo al *Centiloquio* (1437), la relación tiene que ser forzosamente inversa: tal es el caso en seis ejemplos citados por María Rosa Lida. Añádase otro: "*Temiendo* los fados *e su poderío*", *Comedieta,* 44 *b* > "*temiendo* la maga *e sus poderios*", *Laberinto,* 252 *d.* Respecto al único paralelo entre el *Laberinto* y la *Coronación de Mosén Jordi,* la sabia investigadora acepta la prioridad de Santillana. Habrá que reconocerla también en "los *Agenores*" por 'los Agenórides' *(Sueño,* 36 *b; Laberinto,* 4 *d);* el *Sueño* debió de preceder unos diez años al *Laberinto.*

[76] Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII, pág. 39. El mismo don Íñigo era para Gómez Manrique "un Castino en el acometer". Véase el párrafo citado en nuestra página 272.

[77] Gómez Manrique, Ibíd., págs. 42 *a,* 45 *a,* 125 *b* y 126 *b.* Santillana, son. X; "en superlativo grado" y "non punto", véanse nuestras págs. 98, nota 10, y 167; "ýdola mía", Coplas a ruego de don Fernando de Guevara, 2 *f;* lanza de Aquiles, decir *Non es humana lumbre,* estr. 5.

Non ynvoco las planetas
que me fagan eloquente;
non *las Cirras* mucho netas
nin las hermanas discretas
que moran cabe la fuente;
ni quiero ser socorrido
de la madre de Cupido
ni de la *Tesalïana,*
mas del nieto de Santa Ana
con su saber ynfinido [78].

Más adelante aparecen *usitar,* rimas *debate-Amiclate* y *Teseo-Periteo, recontar, Virginea* por 'Virginia', etc. [79] Si las princesas de la *Comedieta* se invitaban mutuamente a hablar "como varones de noble senado", las virtudes del *Planto* lo hacen "como senadores"; al faltar el Marqués han perdido "las manidas / do fazían su mansión", recuerdo evidente de aquella *Visión* juvenil en que don íñigo ofrecía en su señora albergue para otras acongojadas virtudes [80]. Cuando Gómez Manrique escribe que sin su tío la Poesía queda

qual la nao sin patrón
o como ciudad poblada
quando finca despoblada
de toda su población,

---

[78] Ed. cit., pág. 68 *b*. Para *Cirras,* véase pág. 269. Cf. además *Comedieta,* 2 *e-g:* "E vos, las hermanas que cabe la fuente / de Elicón fazedes continua morada. / sed todas conmigo..."; *Infierno,* 14 *a:* "O sabia Thesalïana..."

[79] Ed. cit., págs. 70 *a,* 71 *a,* 72 *b,* 73 *a,* 79 *a.* Santillana: usitado. *Coronación Jordi,* 4 *d;* Amiclate-debate, *Bias,* 7 *e, h;* Theseo-Periteo, *Sueño,* 9 *f-g;* recontar, *Infierno,* 3 *c;* Virginea, *Proverbios,* 54 *f.*

[80] Gómez Manrique, ed. cit., págs. 74 *b,* 81 *b; Comedieta,* estr. 21 *a; Visión,* estr. 10.

recuerda sin duda la descripción que el Marqués había hecho de la ciudad desolada por la ausencia de su dama; en otra composición manriqueña se aplica el mismo símil a la soledad de Nuestra Señora [81]. Uno de los *Proverbios* es alegado como autoridad en la *Consolatoria* a la condesa de Castro, y la idea de otros se resume en las *Coplas a Diego Arias Dávila* a raíz de una estrofa que toma del *Bías* la enumeración de imperios caducados:

> Si desto quieres enxiemplos,
> mira la grand Bavilonia,
> Tebas e Lacedemonia
> [e] el gran pueblo de *Sidonia,*
> *cuyas murallas* e tenplos
> son en grandes valladares
> transformados,
> e sus trihunfos tornados
> en solares...
> ... Afana quanto pudieres
> en aquello que devieres
> por ser de todos amado:
> *que fallarás ser partido*
> *peligroso*
> *aun al mucho poderoso*
> *ser temido* [82].

Fernando de la Torre, además de imitar las serranillas del Marqués, apoya con versos de los *Proverbios* los razonamientos que inserta en dos de sus cartas, y en ocasiones adopta términos del vocabulario galante grato a don íñigo ("dona de grand *aseo*", etc.) [83]. También el

---

[81] Gómez Manrique, ed. cit., págs. 80 *a*, 92 *b*; Santillana, decir *Gentil dama, tal paresce,* estr. 3.

[82] Ed. cit., págs. 87 *a* y 88 *a*; *Bías,* estr. 18; *Proverbios,* estrs. 1-2.

[83] *Cancionero y obras en prosa,* págs. 12, 102, 154; Santillana, *Proverbios,* estrs. 60 y 10; "reyna de gentil *asseo*", "donçella de tal *asseo*", Nueva Bibl. de Aut. Esp., XIX, 229°, 1 *d*, y 230°, finida, *b*.

condestable don Pedro de Portugal usa fraseología amatoria de igual procedencia, llamando a su señora *ídola mía, "templo* de *moral* virtud", y representándose herido como los precitos en el *Infierno de los enamorados:*

> ... E a mi parte *siniestra,*
> *ferida* de mortal *llaga,*
> saneys, e mi triste plaga
> cureys con la gentil diestra... [84]

En las *Coplas de contempto del mundo,* al rechazar las invocaciones paganas, cruzan por la memoria del condestable las invocaciones del *Infierno* y la *Comedieta,* que, como en el *Planto* de Gómez Manrique, son a la vez inspiradoras y condenadas:

> Idvos d'aquí, Musas, vos que en Parnaso,
> según los poetas, fezistes morada... [85]

En cambio, Jorge Manrique encuentra en la *Comedieta* una preterición concorde con la célebre suya:

> Dexo las *invocaciones*
> de los famosos *poetas*
> y *oradores...* [86]

Don Jorge había oído y leído las historias romanas;

---

[84] *Sálira de felice e infelice vida,* Biblióf. Españoles, XXIX, 1892, págs. 81, 92 y 93; Santillana: "Ydola mia", véase nota 77; la dama es "*Templo* emicante donde la cordura / es adorada" (soneto XII) y "Fuente de *moral coslumbre*", Nueva Bibl. de Aut. Esp., XIX, 230°, 1 *d;* "E por el *siniestro* lado / cada qual era *ferido* / en el pecho, e muy *llagado* / de grand golpe dolorido", *Infierno,* 57 *a-d.*

[85] MENÉNDEZ PELAYO, *Anlología,* II, 1923, pág. 277. Advierte la influencia de Santillana MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena,* página 459.

[86] Véase en nuestra pág. 173 el pasaje de la *Comedieta.*

pero es dudoso que sin el precedente del *Centiloquio* hubiera comparado a su padre con los héroes de la gentilidad; algunos de los parangones que establece son con figuras que el Marqués había presentado como supremo ejemplo de las mismas cualidades:

Tito en liberalidad
con alegría...
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

Y cuando Jorge Manrique nos dice que este mundo, según nuestra fe,

es para *passar* a aquél
que *atendemos*,

su expresión denuncia otra presencia mental de los *Proverbios*, la de la estrofa en que don Íñigo da su consoladora visión de la muerte:

que *passándola* seremos
en reposo
en el templo glorïoso
que atendemos [87].

No seguiré el rastro de Santillana en otros poetas. Bastará anotar la larga pervivencia que en la memoria de las gentes alcanzaron dos pasajes. Del Prólogo a los *Proverbios* tuvo especial fortuna la frase de que "la sciencia no embota el fierro de la lança, ni faze floxa el espada en la mano del cavallero": se encuentra, más o menos modificada, en Gómez Manrique, Mosén Diego de Va-

[87] *Coplas*, estrs. 27 y 6; Santillana, *Proverbios*, estrs. 64, 70 y 100.

lera, Juan de Lucena [88], y, hecha ya propiedad comunal, en el *Diálogo de la lengua* de Juan Valdés (h. 1535):

> "También era Julio César de vuestra professión, pero no tuvo por cosa contraria a ella con la pluma en la mano scrivir de noche lo que con la lança hazía de día, de manera que la professión no os escusa. *¿No avéis oído dezir que las letras no embotan la lança?*" [89]

Por entonces, en la travesía de Sevilla a Indias, el "caballero noble desbaratado" don Alonso Henríquez de Guzmán evocaba irónicamente con versos de la *Comedieta* la tranquilidad de la vida campesina, contraponiéndola a las penalidades de la navegación:

> "Benditos aquellos que con sus azadas sustentan sus vidas y viven contentos, especialmente si con ellas andan cabe alguna fuente. Ya nos comienzan a dar por medida el agua..." [90]

Estas citas sin nombre de autor son significativas. Si unimos a ellas las *Coplas del vaquero de Morana,* la difusión anónima de la serranilla V en pliegos de romances, la tardía publicación del *Villancico,* su remedo en el Cancionero de Pedro del Pozo, las veintitantas ediciones logradas por los *Proverbios* hasta 1588 y la imitación que

---

[88] Gómez Manrique, Prólogo a sus obras, Nueva Bibl. de Aut. Esp., XXII, pág. 2 *a;* Mosén Diego de Valera, *Doctrinal de príncipes,* ed. por J. DE M. CARRIAZO, *Lecciones al Rey Católico,* 1956, pág. 22 (separata de los Anales de la Universidad Hispalense, XVI, 1955); Juan de Lucena, *De vita beata,* Biblióf. Esp., XXXIX, pág. 133.

[89] Ed. JOSÉ F. MONTESINOS, Clásicos castellanos, t. 86, pág. 13.

[90] *Vida y costumbres,* Col. de doc. inéditos para la H.ª de España, t. 85, 1886, págs. 231-232. Adviérte el recuerdo de Santillana MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena,* págs. 494-495. Henríquez de Guzmán alude además al apóstrofe de Santillana a las Musas: "E vos, las hermanas que cabe la fuente ...".

de ellos hizo don Francisco de Castilla, tendremos que la obra del Marqués actuaba todavía como creación viva, recordada e influyente, durante la primera mitad del siglo XVI, a los cien años largos de haber sido compuesta.

SANTILLANA, PROPULSOR DEL HUMANISMO.

Difícil es resumir en unas líneas la tarea de Santillana como patrocinador de la empresa cultural más importante de su tiempo: la propagación del saber humanístico. Sin embargo, toda semblanza del Marqués quedaría trunca si no tratara este importantísimo aspecto de su actividad. La carta que dirigió a su hijo don Pedro González de Mendoza para que le tradujera la *Ilíada* nos ha dado ocasión de ver a don íñigo en su afán de conocer y asimilar el legado espiritual grecolatino [91]. No obstante, necesitamos lanzar una mirada sobre el extraordinario conjunto de la obra que apadrinó, sólo superada en grandeza y trascendencia por la gigantesca suma de las traducciones y compilaciones alfonsíes. Lo mismo que el rey sabio, el prócer de Guadalajara suscitó el esfuerzo de un equipo de hombres doctos: allí estaban, respondiendo a las iniciativas del señor, su capellán Pero Díaz de Toledo, su "físico" o médico Martín González de Lucena, su escudero Martín de Ávila, su viejo servidor Antón Zorita. También el Bachiller Alfonso Gómez de Zamora trabajaba por encargo de don íñigo, quien, además, pedía en obsequio a la amistad el concurso de nobles como don Enrique de Villena o jerarcas de la Iglesia como el Tostado; y no bastándole la aportación española, acudía a italianos ilustres como Leonardo Bruni

---

91 Véanse nuestras páginas 255-7.

de Arezzo y Pier Candido Decembri para que vertiesen del griego al latín los textos que de otro modo serían inaccesibles en una Castilla donde todavía no había helenistas. En Italia se hallaba su pariente Nuño de Guzmán como agente destacado a la mira de novedades, encargando para el Marqués traducciones y copias. Estos códices italianos entraban después en la biblioteca guadalajareña con encuadernaciones en que todavía lucen las armas de Mendoza y de la Vega acompañadas por el lema cortés y devoto "Dius et vus" [92].

Gracias a esta labor conjunta corrieron en castellano obras clásicas fundamentales: buena parte de la *Ilíada* según el texto homérico, no en los resúmenes y arreglos medievales; el *Fedón* platónico, la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio —si bien con el comento alegórico de Berçuire— y las *Tragedias* de Séneca [93]. Tal vez fuese hecha para el Marqués una versión de las *Paradoxas* ciceronianas, en que Menéndez Pelayo cree advertir el estilo de Villena [94]; sin embargo, tanto de esta obra como de otras de Marco Tulio puestas en castellano por don Alonso de Cartagena y del diálogo *De amicitia,* se procuró también nuestro poeta traducción italiana [95].

---

92 Todo este apartado se basa principalmente en noticias recogidas por SCHIFF, *La bibliothèque du M. de S.,* tantas veces citado a lo largo del presente estudio.

93 Véanse nuestras páginas 129, nota 55, y 256, así como *Los "Proverbios" de Santillana: contribución al estudio de sus fuentes,* Hispanófila, 1957, núm. 1, pág. 6, nota 10.

94 *Bibliografía hispano-latina clásica,* II, 1950, págs. 326-330

95 SCHIFF, págs. 59-62. Del *De officiis* y *De amicitia* hubo también en el siglo XV traducción aragonesa, quizá de Gonzalo de la Caballería, no sabemos si anterior o posterior a la muerte de Santillana (SCHIFF, págs. 63-64; MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliogr. hisp.-lat. clás.,* II, páginas 325-6). Probablemente fué hecha para el Marqués la versión florenti-

Asimismo la poseyó de las *Declamaciones* de Quintiliano y del tratado *De toda condición de nobleza,* de Plutarco. Esta última obra es buen ejemplo de la complicada sucesión de traslados con que se transmitían los escritos en la antigüedad, y al mismo tiempo muestra la avidez con que se recibían: vertida del griego al latín por Bonaccorso, lo fué después del latín al italiano por Angelo Decembri, a instancias del Marqués, y al poco tiempo el príncipe de Viana distraía sus pesares —"la tristeza que posseo perpetua"— poniendo en castellano la versión de Decembri.

El interés por el mundo clásico no hizo que el Marqués desatendiera los textos sagrados ni la antigüedad cristiana: Martín de Lucena "el Machabeo", converso ahijado suyo, le romanzó los Evangelios y Epístolas; mientras don Íñigo combatía a los moros en la frontera de Jaén, Alfonso Gómez de Zamora trasladaba para él las *Historias* de Orosio; años después un traductor, que Schiff identifica con Pero Díaz de Toledo, le ponía en castellano la homilía de San Basilio sobre la lectura de autores profanos, y más tarde, cuando era ya marqués, don Alonso de Madrigal le facilitó el manejo de la *Crónica universal* de Eusebio, vertiendo al castellano y comentando el texto latino de San Jerónimo.

De la literatura medieval ocupan lugar preferente los italianos con la traducción de la *Divina Comedia* por don Enrique de Villena; del comentario al poema dantesco por Benvenuto de Imola; de la *Genealogia deorum* y el *De montibus* de Boccaccio, y finalmente, de la *Comparación entre César y Alejandro* de Pier Candido Decembri. Claro está que la curiosidad del gran señor no se

---

na de las *Tusculanas,* acabada en 1456, "a petitione di Messere Nugnio Gusmano ispagnuolo" (SCHIFF, pág. 61).

ceñía a lo puramente literario, histórico o filosófico, sino que alcanzaba también a cuestiones teológicas, según lo demuestra la versión castellana que mandó hacer de *La natura angélica,* de Eximenis. Más aún le atraía lo caballeresco y político, y a ello responde el que hiciera trasladar el *De insigniis et armis* de Bartolo; el *Arbre des batailles* de Honoré Bonnet, y algunos discursos de actualidad [96].

A pesar de los incendios y dispersión sufridos por la biblioteca de Guadalajara, pasa de veinticinco el número de obras conservadas cuya traducción fué pedida u ordenada por el Marqués. Es cierto que en esta empresa divulgadora le habían precedido Fernández de Heredia, el canciller Ayala, don Alonso de Cartagena y Fernán Pérez de Guzmán —limitándonos a las letras castellanas y aragonesas—; pero don Íñigo superó a todos por el vasto alcance de su interés, el volumen de la labor que llevó a cabo y la repercusión que logró. El brioso humanismo de Nebrija y Hernán Núñez, pertrechado con nueva técnica y directo conocedor de las lenguas clásicas, pudo arraigar rápidamente en Castilla gracias a que los autores grecolatinos eran ya lectura prestigiosa para la nobleza. Y esto se había conseguido gracias a traducciones indirectas muchas veces, farragosas e inelegantes casi siempre, pero valiosísimas en cuanto satisficieron de momento una generosa necesidad intelectual. A la cabeza de este movimiento, consciente de sus excelencias y su imperfección, Santillana había sido ejemplo y estímulo.

---

[96] Tales son la *Proposición o arenga* hecha en latín al rey don Alfonso de Portugal por el embajador de los Duques de Borgoña (SCHIFF, pág. 75) y la *Oración* de Giannozzo Manetti "quando fué comisario general por el pueblo de Florencia al sitio de Vada" (Ibíd., 364-5).

La obra y el hombre.

Al cabo de unos cinco siglos el Marqués de Santillana es para nosotros, ante todo, el alto poeta de quien perviven creaciones que conservan inmarchita frescura o elevan noblemente nuestro espíritu. Pero éste es sólo un aspecto —el más perdurablemente valedero, sí— de su figura. Aun teniendo en cuenta las muchas imitaciones de que sus obras fueron objeto durante un siglo y la gran eficacia de su actividad como mecenas y propagandista del humanismo, tampoco abarcaríamos todas las facetas de lo que su personalidad significó. La razón capital de su influencia queda patente en la imagen que de él presentan sus contemporáneos: hombre completo y armónico, encarnó en sí un nuevo ideal humano que aprovechaba las enseñanzas de la antigüedad para enriquecer el ánimo y agrandar las dimensiones de la persona y de sus empresas. Para nosotros es el autor de las *Serranillas* y de la *Querella de amor,* el que nos hace compartir el dolor de Macías en un mundo de sombras y llamas, o añorar la vida sencilla de los humildes, el que nos alecciona con la altiva serenidad de *Bías* o nos estremece con la violenta sacudida del *Doctrinal;* para sus contemporáneos fué eso y mucho más: un extraordinario promotor del saber y, sobre todo, un paradigma de humanidad excelsa.

APENDICES

I. Cinco nuevos poemas del Marqués.

Cuando aparezca el presente libro habrán visto la luz, publicados por Jules Piccus en la revista "Hispanófila", cinco poemas de Santillana inéditos hasta ahora y fragmentos también desconocidos de otros dos. Se encuentran en el Cancionero de Gallardo o San Román, y Piccus, que se propone editarlo, me comunicó su hallazgo hace años, antes de que saliera la descripción del Cancionero por José María Azáceta, donde se citan los primeros y últimos versos de los cinco poemas [1].

La autenticidad de la atribución es indudable: dentro de las modalidades propias de cada género, los cinco responden perfectamente al estilo de nuestro poeta. El más extenso y ornado, el que empieza *Al tiempo que demostrava / Proserpina su vigor,* es un decir narrativo semejante a la *Visión* y al *Planto de la reina Margarida.* Tras indicar el tiempo mediante una alusión a la mitología, don Íñigo describe una vez más un sueño alegó-

---

1 Revista de Literatura, IV, 1954, págs. 258 y 261; VII 1955, página 152.

rico: se le aparece un personaje femenil, la Firmeza[2], llorosa porque el Amor sólo galardona a los enamorados infieles; pero después de escuchar las quejas del poeta, le augura que pronto logrará sus pretensiones. La sencillez de la trama y la relativa escasez del cultismo hacen pensar que se trata de una obra anterior al *Triunphete,* el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados,* más complejos, latinizantes y retóricos.

El decir lírico *Del número fimineo / la mejor e más fermosa* es una requesta de amores: el poeta se dirige a la "gentil dona valerosa", a quien hizo entrega de su libertad, y pondera los tormentos que el deseo le produce. Muy a tono con los hábitos expresivos del Marqués está el llamar a la dama

> Perla neta, ynystimable,
> oriental, en que yo miro,

o calificarla como

> de la vmanidat arreo,
> de virtudes copïosa.

La copla esparsa *Como el fenis vo encendiendo / la foguera que m'ençiende* tiene por tema la irracionalidad que hay en el proceder del enamorado, causante de su propio mal, y emplea en todos sus versos el artificio conocido con el nombre de *mozdobre* o *mansobre*[3]: el contraste entre formas distintas de un mismo verbo en cada pareja de versos sirve para dar relieve a las antítesis en que se formula la contradicción interior. Copla espar-

---

[2] Aunque al principio no declara Santillana quién es el personaje aparecido, lo dice después en la estrofa 17, verso *c*.

[3] Véase nuestra pág. 17.

sa es también *Por vuestra descortesía,* aunque el cancionero la intitule "decir"; breve desahogo de amador traicionado, presenta a don íñigo reaccionando con una violencia no usual en su restante lírica de amores:

... Diré
por doquiera que seré
que vuestra grant señoría
usó de engaño y falsía
contra mí.
Pues loco es el que en vos fía,
pues que así
por do ganar vos devía
vos perdí.

La pregunta *El que a la nieta de Egeo,* sobre los trabajos de Hércules, no es mero alarde de saber libresco: trata de orientar hacia la mitología el interés de los trovadores por ostentar lecturas, y responde así a la propaganda en favor del humanismo emprendida por el Marqués entre la nobleza. Si el autor mismo se equivoca en algún punto (confunde, por ejemplo, a Anteo con Aqueloo), muestra con ello la urgencia con que sentía el afán estimulador, vertido hacia los demás cuando aún no tenía bien asentados los conocimientos que quería difundir. De este modo una composición pedante, con aspecto de frívolo entretenimiento, refleja en cierta manera la grandeza y la miseria de Santillana como humanista. Otra pregunta, *Grant rethórico eloquente,* que hasta ahora no se conocía entera, atestigua la afición del noble señor a cuestiones más trascendentales, como la eternidad o limitación temporal de los astros. Una estrofa inédita de la *Oración* u *Oracional* completa la aportación del Cancionero de Gallardo. Si en total ésta no añade novedades sorprendentes, confirma en obras dispersas la perseve-

rante fidelidad con que el Marqués se atuvo a unos mismos principios estéticos a lo largo de toda su creación poética.

II. Sobre la fecha y sentido de la serranilla II.

En un artículo reciente doña Francisca Vendrell de Millás trata de dar a la serranilla *En toda la Sumontana* una nueva interpretación, fundada en noticias de la historia aragonesa y en datos documentales encontrados en el Archivo de la Corona de Aragón, tan bien conocido por la autora [4].

Sorprende a ésta en primer lugar la abundancia de citas geográficas en el poema, "como si el centro de atracción del autor no fuera un lance amoroso, sino el recuerdo de un largo y extraño viaje a través de un itinerario complicado que va desde los aledaños de Ágreda, en Castilla, rodeando el Moncayo, hasta las planicies de Zaragoza". Estos detalles locales constituyen, según la docta investigadora, "una escenografía larga y complicada que excede el marco corriente de una aventura amorosa". Entre los topónimos mencionados llama la atención de la señora Vendrell de Millás el de Trasovares: hubo allí un monasterio cisterciense cuya abadesa, doña Violante o Brianda de Luna, tuvo activa intervención en los disturbios que siguieron al Compromiso de Caspe; partidaria del conde de Urgel, se rebeló contra don Fernando de Antequera juntamente con su primo Antón de Luna, con quien la unieron "amores escandalosos". Como en aquellos años (1412-13) estaba en Aragón Íñigo López sirviendo al rey Fernando y a su primogénito, la señora Vendrell de Mi-

---

[4] Rev. de Filología Española, XXXIX, 1955, págs. 24-25.

llás supone que la serranilla II tiene intención política, e identifica a doña Violante de Luna con la rústica aragonesa que el poeta dice haber encontrado "camino de Trasovares". Igual que ella, la abadesa no quiso "ser castellana", esto es, se opuso a la entronización del castellano don Fernando; y también como la moza del poema andaba en amores con un Antón: el vaquero de Morana sería, ni más ni menos, don Antón de Luna. A su lado huyó doña Violante después de haber estado presa en un castillo, que bien pudo ser el de Trasmoz, perteneciente a la familia del señor que la custodiaba; el barranco de Morana era paso adecuado para la fuga. Así se justificaría la presencia de ambos nombres en la serranilla.

Reconozcamos que las coincidencias impresionan a primera vista; pero examinada a fondo la cuestión, distan mucho de convencer. Empecemos por asentar que no hay nada extraño en la precisa localización del encuentro entre el poeta y la serrana: no es menos concreta la de las serranillas IV (Menga de Manzanares), VI (vaquera de la Finojosa) y VIII (Robledillo); abundancia de topónimos hay en todas las otras. Se trata de una costumbre del género, como la descripción del traje campesino o regional de la serrana [5].

La dificultad mayor que se opone a la hipótesis de la señora Vendrell de Millás es de cronología. Un poema con referencias muy concretas a circunstancias políticas de un momento dado sólo podría haber sido compuesto mientras tuviesen actualidad. Ahora bien, parece muy difícil que una poesía tan perfecta como la serranilla II sea obra de un muchachuelo de catorce o quince años, edad que tenía Íñigo López en 1413. Frente a esto no sirve alegar que estaba en Aragón y llevaba importantes

---

[5] Véase antes, págs. 49-50.

mensajes del rey: una cosa es cumplir como buen mensajero y otra muy distinta componer una obra poética magistral. Más prudente es pensar que la escribió habiendo pasado ya de la treintena, en 1429. No se sabe que en 1412-13 estuviera en el Moncayo; consta, en cambio, que permaneció allí varios meses durante el otoño de 1429, defendiendo la frontera de Ágreda contra los aragoneses. Esta situación de guerra basta para explicar el "aunque vengas de Aragón, / désta serás castellana". Nótese que las serranas I y II se complementan: el encabezamiento de la I, con el plural "Serranillas de Moncayo", parece englobar también a la II. En la I, el *frontero* de Ágreda (1429, no 1413) es asaltado por una castellana que lo cree aragonés; en la II es él quien intenta adueñarse de una joven aragonesa [6]. Dejando a un lado las conjeturas sobre lo que pudo tener o no por escenario el castillo de Trasmoz y el barranco de Morana, los únicos puntos en que cabría apoyar la identificación de la serrana con la inquieta abadesa de Trasovares son la mención de este lugar y el nombre de Antón; pero en una obra cuya acción se sitúa en la somontana del Moncayo no hacen falta razones especiales para que se cite un santuario famoso y no lejano; y en cuanto al nombre de Antón, es demasiado corriente para que pueda sostener él solo toda la hipótesis.

III. Más sobre el Villancico.

José María Azáceta acaba de publicar una descripción del segundo manuscrito que atribuye a Suero de Ribera el llamado Villancico de Santillana [7]; es el códice a

[6] Lo advierto ya en las págs. 53-54.

[7] *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* t. VII, vol. I, 1957, páginas 83-112. Sobre el *Villancico,* págs. 97-99.

que me referí en la pág. 67, y se le conoce como el "Pequeño cancionero" (¿por qué no "Cancionerillo"?) de la Biblioteca Nacional madrileña, en atención a sus dimensiones [8]. No puede ser anterior a los últimos años del siglo XVI, pues hay en él referencias a la biblioteca de "San Lorenzo el Real", esto es, a la del monasterio escurialense. Contiene poesías tomadas, ya en El Escorial, del Cancionero de Baena; otras procedentes de una compilación también muy antigua, poseída entonces por don Pero Lasso de la Vega como herencia de su bisabuelo Fernán Pérez de Guzmán, y, finalmente, algunas composiciones posteriores a la muerte de Fernán Pérez, acaso añadidas por sus descendientes más inmediatos [9]. En ese cancionero de don Pero Lasso figuraban, según el copista, las coplas de Suero de Ribera *En vna linda floresta*. Esta nueva versión obliga a plantear juntamente el problema del texto y el del autor.

En primer lugar, hay que advertir que la versión más divulgada no responde con fidelidad a ninguno de los manuscritos ni ediciones antiguas. Amador de los Ríos la tomó de un pliego suelto de Praga, pero restauró su castellano con arcaísmos propios del siglo XV, retocó un verso para hacerlo octosílabo y suprimió otro que no le gustó, aunque así quedara coja una estrofa [10]. Después otros

---

8 Es el ms. 3.788. La denominación de "Petit Cancionero" procede de Ch. V. Aubrun, en los mismos *Estudios*, IV, 1953, págs. 305-6.

9 Hay composiciones de don Beltrán de la Cueva, sátiras de tiempo de Enrique IV y unas coplas de Arteaga de Salazar escritas cuando ya había muerto Isabel la Católica. Don Pero Lasso de la Vega, de quien se habla como vivo en el Cancionerillo, debía de ser muy viejo en los decenios finales del siglo XVI, pues había sido comunero: véase Antonio Marichalar, Marqués de Montesa, *Lares de Garcilaso: Batres*, Clavileño, II, 1951, núm. 7, págs. 17-18.

10 La restauración es fonética y gráfica *(fermosas, voluntat, façer,*

editores, incluso Foulché-Delbosc en el *Cancionero Castellano del siglo XV,* se atuvieron al texto de Ríos, aunque Foulché diese a conocer más tarde la lectura auténtica del pliego suelto [11]. Tenemos, pues, cuatro textos de los siglos XV y XVI, a saber: el del Cancionero de Palacio *(P),* recogido hacia 1465; el del Cancionerillo de la Biblioteca Nacional *(C),* copiado a fines del siglo XVI de un códice del XV; el del pliego suelto de Praga *(S),* del siglo XVI, y el del *Espejo de enamorados (E),* impreso hacia 1535-1540. Estos cuatro textos se agrupan en dos ramas: las versiones de *S* y *E* son idénticas, a excepción de sendas variantes en las últimas cancioncillas [12]; las de *P* y *C,* aunque no iguales, son muy afines y coinciden en muchas divergencias importantes respecto a *S* y *E.* A cada rama corresponde una atribución: en *S* y *E,* al Marqués; en *P* y *C,* a Suero de Ribera. Indudablemente proceden de las fuentes respectivas, hoy ignoradas. La versión de *E* y *S* es, en general, superior a la de *P* y *C,* en cuanto al sentido, pero tiene abundantes modernizaciones fonéticas. Así, pues, se impone establecer un texto crítico, eligiendo las variantes preferibles para el senti-

---

ome, e, etc., donde el pliego suelto da *hermosas, voluntad, hazer, hombre, y).* Extrañó a Ríos la graciosa irregularidad del verso *La niña que los amores ha,* con que empieza la segunda cancioncilla, y suprimiendo el *los* lo convirtió en octosílabo; los dos códices y las dos impresiones antiguas ofrecen *los amores* (corrijo ahora lo dicho en mi página 66, nota 28). Para el verso suprimido, también común a los cuatro textos viejos, véase antes, pág. 69, nota 33.

[11] Revue Hispanique, LXI, 1924, pág. 422. En el *Cancionero Castellano del siglo XV* Foulché se había limitado a retocar por su cuenta, sin consultar el pliego suelto, la restauración de Ríos, eliminando lo que presumiblemente encajaba en las modificaciones a que Ríos solía someter sus textos.

[12] Sólo difieren en el verso 29 (E: *Dexaldo;* S: *Dexad)* y en el 41 (E: se lo *conosci;* S: se lo *entendí).*

do y buscando a la vez la mayor fidelidad a las costumbres lingüísticas del siglo XV. He aquí el que yo propondría:

Por una gentil floresta
de lindas flores [e] rosas,
vide tres damas fermosas
que de amores han requesta.
Yo, con voluntad muy presta
me llegué a conoscellas.
Començó la una dellas
esta canción tan honesta:

Aguardan a mí:
nunca tales guardas vi.

Por mirar su fermosura
destas tres gentiles damas,
yo cobríme con las ramas.
metíme so la verdura.
La otra con gran tristura.
començó de sospirar
[e] dezir este cantar
con muy honesta mesura:

La niña que los amores ha
sola ¿cómo dormirá?

Por no les fazer turbança
non quise yr más adelante
a las que con ordenança
cantaban tan consonante.
La otra con buen semblante
dixo: "Señoras de estado.
pues las dos aveys cantado,
a mí conviene que cante:

Dexaldo al villano pene:
véngueme Dios dele."

Desque huvieron cantado
estas señoras que digo,
yo salí desconsolado,
como hombre sin abrigo.
Ellas dixeron: "Amigo,
non soys vos el que buscamos,
mas cantad, pues que cantamos."
Dixe este cantar antiguo:

Sospirando yva la niña
e non por mí,
que yo bien ge lo entendí [13].

---

[13] Variantes (no recojo las meramente gráficas: *an-han, una-vna: señoras-senyoras; conoscellas-conoçellas;* etc., y sólo registro las del tipo *dele-de ele* cuando pueden suponer diferencia métrica):

Verso 1: *P, C,* En una linda f.—2: *P, C,* de muchas f.: *P,* f. et r.; *C, E* y *S,* f. y r.—3: *P, C,* vi tres donzellas f.; *E, S,* hermosas.—4: *P,* que d'amores; *E,* que damores.—5: *P,* et yo con voluntat presta; *C,* e yo c. voluntad p.—6: *S,* m'allegué p. c.; *P, C,* lleguéme p. c.—7: *P,* e dixo; *P, C:* la mayor d.—8: *C,* este cantar; *P, C,* muy honesta.—11: *E, S,* hermosura.—12: *P,* daquestas tres lindas d.; *C,* de aquestas tres lindas d.—13: *P,* escondime entre l. r.; *C,* escondíme so l. r.—14: *P,* asentado'n l. v.; *C,* assentado en l. v.—17: *P,* et de-

Como todo texto crítico, éste ofrecerá muchos pormenores discutibles. No es fácil determinar qué variantes parecen responder mejor a la versión originaria: preferir de una manera sistemática las que obedecen a usos caducados más temprano, equivaldría a recargar el arcaísmo probable. Tampoco puede tomarse por norma elegir las que procuren mayor regularidad formal: en *S* y *E* los cuatro versos iniciales de las dos primeras estrofas disponen sus rimas con arreglo al orden ABBA, y los de las dos últimas según la fórmula ABAB; *C* estructura en ABBA todas las estrofas; *P* concuerda con *C* en los versos 21-22, pero con *S* y *E* en las rimas del 31 y 32; no sabemos si *C* refleja el estado primitivo o es resultado de una posterior unificación. En el verso 28 la lección "señoras, de grado," de *P* y *C* satisface menos al contexto que el "señoras de estado" de *S* y *E*, expresión afín a otra empleada por don íñigo en el cantar serrano dedicado a sus hijas (véase pág. 68). Más claramente preferible es, en el verso 33, el "yo salí desconsolado" de *S* y *E* al "fuy a ellas sossegado" de *P* y *C*: el sosiego no se aviene con la comparación "como hombre sin abrigo" que sigue inmediatamente. De todos modos, la ligera superioridad textual del *Espejo* y el pliego suelto no quie-

---

zía'ste c.; *C*, diziendo este c.; *E*, *S*, y a dezir e. c.—18: *C*, con muy donosa m.—20: *P*, *C*, ¿cómo dormirá sola?—21: *E*, *S*, hazer; *P*, Non quise más adelante; *C*, No q. m. a.—22: *E*, no; *P*, *C*, yr por non fazer mudança.—24: *P*, *C*, tan concordante.—25: *P*, *C*, La otra gentil bastante.—26: *S*, señora; *P*, *C*, de grado.—27: *P*, pues me avedes c.; *C*, pues vos auedes c.—29: *S*, Dexad al v. p.; *P*, Dexaldo al v. i. p.; *C*, Dexaldo al v. y pene.—30: *P*, vengar m'a Dios d'ele; *C*, de ele.—31: *P*, Desque ove bien mirado; *C*, Estas señoras que digo.—32: *C*, desque bien oue mirado.—33: *P*, fue a ellas sosegado; *C*, fuy a ellas sossegado.—36: *E*, *S*, no; *P*, *C*, soes.—37: *P*, mas cantat pues non c.; *C*, mas cantad pues nos c.—39: *P*, Sospirando va l. n.—40: *C*, *E*, *S*, y: *S*, no.—41: *S*, se lo e.; *E*, se lo conoscí.

re decir que su atribución del Villancico al Marqués quede libre de dudas, aunque hay otras razones que abogan por ella.

Podría alegarse en favor de Suero de Ribera que las atribuciones erradas a autores secundarios son menos abundantes que a las figuras de primer orden, como el Marqués, y también que, hoy por hoy, los dos testimonios más antiguos están de su parte. La réplica sería que ninguno de los dos merece crédito completo: como ya se ha dicho (págs. 67-68), el Cancionero de Palacio otorga a Suero de Ribera un decir semejante al Villancico, el que empieza *Por una floresta oscura,* que es seguro de Villasandino [14], y el Cancionerillo de la Nacional pone a nombre de Macías la bien conocida composición de Villasandino *Ay, qué mal aconsejado / fuiste, coraçón sandeo,* escrita por el pedigüeño trovador a la reina de Navarra, hermana de Juan I de Castilla [15]. Queda, pues, abierta la cuestión y en pie las razones que favorecen a Santillana: es mejor poeta, autor indiscutido de la serranilla cortés a sus hijas similar al Villancico, y seguro conocedor de las pastorelas gallego-portuguesas, donde, por primera vez en la literatura de la España cristiana, había sido costumbre insertar canciones líricas populares en quintaesenciados relatos de amor.

En cuanto a las posibles fuentes del poema, Joseph G. Fucilla ha apuntado recientemente [16], además del so-

---

14 Azáceta, creyendo que *Por una floresta oscura* es de Suero de Ribera, ve en su parecido con el *Villancico* una de las razones para asignar también éste al mismo trovador; pero la falsedad de una atribución hace que el argumento sea negativo para la otra.

15 Cancionero de Baena, núm. 25, en texto menos castellanizado que el del Cancionerillo.

16 *Relaciones hispanoitalianas,* Madrid, C. S. I. C., 1953, páginas 9-11.

neto de Boccaccio *Intorn'ad una fonte,* la balada de Cavalcanti *Era in pensier d'amor quand'io trovai,* en que el poeta encuentra a unas muchachas, cantando una de ellas una canción de amor. En realidad, la semejanza del Villancico con la ballata es más tenue aún que con el soneto de Boccaccio [17]. Fucilla, comprendiendo que los paralelos no demuestran filiación innegable, dice que, cuando menos, prueban que el Villancico pertenece a la tradición poética de la época: prudente afirmación, a la que sólo cabe asentir sin regateos, recordando, eso sí, que la tradición, representada por Boccaccio y antes por Cavalcanti, se halla atestiguada en la Península previamente, desde los cancioneros gallego-portugueses.

IV. Otras adiciones y enmiendas.

Págs. 2-3.—En el códice del Cancionero de Baena figuran los *Proverbios* del Marqués; pero se trata de una adición inserta en los folios últimos y con letra distinta a la del resto de la compilación.

Pág. 36, l. 21. El *cossaute* de don Diego Hurtado de Mendoza "obedece en su forma al arquetipo gallego-portugués"; entiéndase: "al arquetipo g.-p. de canción paralelística con lexaprende o encadenamiento".

Págs. 49-50.—La serrana de Pero González de Mendoza ha sido publicada íntegra por José María Azáceta en los Estudios dedicados a Menéndez Pidal, tomo VII, vol. I, 1957, pág. 87. Figura en el *Cancionerillo* de la Biblioteca Nacional de Madrid y consta de cuatro estrofas, todas ellas de proposición o requesta amorosa. Azáceta señala coincidencias con Juan Ruiz, si bien nota que Pero

[17] Véanse nuestras págs. 70-71.

González se aparta del Arcipreste en no usar el diálogo ni localizar el encuentro con la serrana.

Págs. 57-58.—Sobre la serranilla *Moça tan fermosa* véase una nota de Leo Spitzer publicada en la *Hispanic Review,* XXI, 1953, págs. 135-138. La interpretación que propone para las estrofas 4 y 5 se encuentra implícita en la *Antología de poetas líricos* de Menéndez Pelayo, II, 1923, pág. 138, donde una coma indica el enlace sintáctico entre las dos estrofas. Spitzer añade muy finas apreciaciones sobre el desarrollo de sentimientos y diálogo.

Págs. 111-113.—No encuentro justificación para la idea de que la supuesta trilogía de Santillana tenga por modelo las tres partes de *El siervo libre de amor,* de Juan Rodríguez del Padrón. La expuso Post, pág. 212, y la admite como hipótesis María Rosa Lida de Malkiel *(Nueva Rev. de Filol. Hisp.,* VIII, 1954, págs. 9-10). Los tres poemas de Santillana parecen ser anteriores a la novela de Rodríguez del Padrón, compuesta hacia 1439-1440, según el P. Fita, y entre 1449 y 1453, según Amador de los Ríos (Paz y Melia, prólogo a las *Obras de J. R. de la Cámara,* Bibliof. Esp., XXII, 1884, pág. XXII).

Pág. 123, l. 12.—Es posible que en el *Sueño,* como en el *Infierno,* haya algún pasaje breve relacionado con el *Remède de Fortune* de Machaut (Seronde. *The Romanic Review,* VI, 1915, págs. 74-75).

Pág. 147.—La exigencia de la fortaleza como deber especial de los nobles se encuentra ya en Séneca: "Quoquisque honestior genere, fama, patrimonio est, hoc se fortius gerat" *(De constantia sapientis,* XIX).

ERRATAS ADVERTIDAS

Pág. 25, l. 26, "Charles R. Post": debe decir "Chandler R. Post".
Pág. 27, n. 39, l. 4, "Scheier"; debe decir "Scheler".
Pág. 30, l. 21, "Arcipreste de Toro"; debe decir "Arcediano de Toro".
Pág. 67, l. 11, "la del Cancionero de Palacio"; debe decir "la atribución del Cancionero de Palacio".
Pág. 70, l. 5, "siguiere"; debe decir "siguiente".
Pág. 77, l. 15, "uo"; debe decir "no".
Pág. 103, n. 21, "Charles"; debe decir "Chandler".
Pág. 132, n. 57, l. 10, "*Hospital de amores*"; debe decir "*Hospital de amor*".
Pág. 134, l. 17, "1432"; debe decir "1438"; véase pág. 291. n. 52.

INDICE DE MATERIAS Y NOMBRES

Aboym, don Johan d', 48, 72, 289.
Adriana, Adrianna 'Ariadna', 164.
Affom, Álvaro, 48, 56, 284-5.
Afrancesamiento de las costumbres señoriales, 26, 115, 123, 158-9.
Agenores 'Agenórides', 303 n.
Aguilando, género poético, 291.
Agustín, San, 210.
Alatorre, Antonio, 130 n.
Alba, Conde de, 215, 246.
Alegoría, 15, 27, 28, 29, 30, 34, 36, 43, 80, 81, 101, 103-5, 107, 109, 110, 111, 112, 113-4, 117-8, 122-3, 127-33, 135-7, 139-140, 153, 160, etcétera.
Alfonso V de Aragón, 1, 2, 38, 39, 40, 137-9, 141-2, 149-50, 167, 179, 192, 204, 242, 244, 291 n., 297, 299 n.
Alfonso V de Portugal, 214-5, 312 n.
Alfonso X el Sabio, 19, 20, 21, 29, 162, 309.
Alfonso XI, 8, 26.
Alonso, Dámaso, 15 n., 259.
Alpes 'montes', 165, 302.
Álvarez Gato, 292 n.
Amador de los Ríos, 3 n., 4 n., 53 n., 66 n., 75, 76 n., 78, 80 n., 89 n., 93, 96 n., 180 n., 207, 234, 236, 241 n., 257 n., 261, 266 n., 268 n., 274 n., 281 n., 301 n., 321, 327.
Amiclate, 304.
Amigo, Pero, 48.
Amor cortés, poesía de, 10-15, 35-7, 43, 54, 58-9, 73-6, 78-90, 96-108, 111-133, 182-189, 290-2, 303, 305, 306 n., etc.
Anaxágoras, 220 n.
Andújar, Juan de, 132 n.
Antropos, Antropus, 'Átropos', 296, 297.
Antigüedad grecorromana, 16, 35, 42, 43, 88, 152, 159, 160, 170-174, 175-6, 190, 213-4, 217, 219, 221, 245, 251, 255-7, 308-10, 312, etc.
Arcediano de Toro, 9, 12, 17, 21 n., 28, 29, 30, 82 n., 100, 329.
Arcipreste de Talavera, 124.
Argote de Molina, Gonzalo, 280.
Aristóteles, 208.
Armannino Giudice, 151 n.
Arte mayor, verso de, 18, 134, 135.

Arteaga de Salazar, 321.
Ascoli, Cecco d', 181, 196.
Asensio, Eugenio, 36, 67 n.
aseo, asseo, 305.
Athalante 'Atlante o Atlas', 171 n.
Atkinson, W. C., 252 n.
Aubrun, Charles V., 109 n., 141, 241-3, 321.
Averroes, 220 n.
Ávila, Martín de, 309.
Ayras de Santiago, Johan, 47.
Azáceta, José María, 93 n., 283 n., 315, 320, 325 n., 326.
Baena, Juan Alfonso de, 3, 16, 32, 33, 34 n., 35, 134, 163 n.
Balada, género poético, 41, 83.
Barba, 292.
Barcellos, Conde de, 8.
Barrientos, Alonso de, 37 n.
Bartolini, Alessandra, 94.
Bartolo, 312.
Basilio, San, 311.
Belleza femenina irradiante, 14-5, 86.
Bellviure, Pau de, 39.
Ben Cuzmán, 20.
Berceo, 106, 153, 162.
Berçuire, Pierre, 310.
Bergadán, Guillén de, 39.
Bergerelle, género poético, 28.
Berkowitz, H. Chonon, 263 n.
Bertini, G. M., 263 n., 278 n.
Biadene, L., 196.
Biblia, su influjo literario: 16, 33, 160, 205, 210, 222, 230 n., 236, 246, 249. V. Evangelios y Epístolas.
Bilingüismo literario: gallego-castellano, 7, 9-10, 80: provenzal-castellano, 23-24; gallego-provenzal, 24.
Blanca, infanta de Navarra, 75.
Blasi, Ferruccio, 46-47 n.
Bocanegra, Francisco, 77 n., 285.
Boccaccio, 16, 42, 70-71, 109, 113 n., 118, 122, 123, 124, 129, 137, 139, 141 n., 151 n., 157, 165, 171 n., 205, 209, 221, 250-1, 258, 277, 297, 299 n., 311, 326.
Boecio, 15, 105, 205.
Bonaccorso, 311.
Bonnet, Honoré, 312.
Borneil, Guiraut de, 286.
Boscán, 201.
Bourland, C. B., 291 n.
Brandão, Diogo, 132 n.
Breçaida, *Epístola de B. a Troylo,* 94.
Brito, Duarte de, 132 n.
Bruni, Leonardo, 245, 255, 309.
Burgos, Diego de, 270, 276, 296.
Burley, Walter, 216 n., 247.
Campaneo 'Capaneo', 164.
Campo, Mendo del, 284-5.
Canals, Fray Antonio, 42.
Canción, género poético, 23, 36-8, 59, 78-85.
Cancionerillo de la Biblioteca Nacional de Madrid (3788), 321-325, 326.
Cancionero de Baena, 2-4, 11-35, 49 n., 55 n., 67, 71 n., 72, 74 n., 80 n., 81 n., 82 n., 86, 98 n., 100 n., 104 n., 105 n., 135 n., 143 n.
Cancionero de Fernán Martínez de Burgos, 206-7 n.
Cancionero de Gallardo o de San Román, 93 n., 234, 282, 315-7.
Cancionero General, 132 n., 283, 292.
Cancionero de Herberay des Essarts, 241 n., 243.
Cancionero de Juan Fernández de Ixar, 179 n., 183 n.

Cancionero Musical, 47, 262, 284, 289.
Cancionero de Oñate-Castañeda, 225, 282.
Cancionero de Palacio, ed. Vendrell de Millás, 4, 36-38, 49 n., 50, 67, 71 n., 75 n., 77, 80 n., 82, 90 n., 96 n., 98 n., 116 n., 132 n., 282, 283 n., 285 n., 322-5.
Otros Cancioneros de Palacio, 65 n., 89 n., 283.
Cancioneros de la Bibl. Nat. de París, 78, 93, 179-80.
Cancionero de don Pero Lasso de la Vega, 321.
Cancionero de Pedro del Pozo, 289-90, 308.
Cancionero de Ramón de Llavia, 230.
Cancionero de Resende, 132 n.
Cancionero de Roma, 77, 78 n., 86 n.
Cancionero de San Martino delle Scale (Palermo), 94.
Cancionero de Stúñiga, 77, 78 n., 86 n., 93, 117 n.
Cancionero de la Bibl. Marciana de Venecia, 78 n.
Cancioneros gallego-portugueses, v. Literatura gallego-portuguesa.
Cantares, sentido de la palabra en el Marqués, 49, 139, 252.
cántica, 22 n., 23.
Cantiga, género poético, 21-23, 36, 79.
Carole, 29.
Carreras y Candi, F., 74 n.
Carriazo, Juan de Mata, 52 n., 224 n., 308 n.
Carrillo de Acuña, Gómez, 51, 52 n.
Carta de amores, género poético, 89, 290.
Cartagena, don Alonso de, 129, 130 n., 180, 208, 245-6, 257, 258, 278, 310, 312.
Cartagena, Pedro de, 280 n.
Carvajales, 38, 285, 286-7.
Casella, M., 127 n.
Castilla, don Andrés o don Apóstol de, 300.
Castilla, don Francisco de, 300, 309.
Castillo, Diego del, 297-8.
Castro, Américo, 14 n., 16 n., 35 n., 210, 263.
Catalanismos en el lenguaje de Santillana, 167-8.
Catalina, infanta de Castilla, esposa del infante don Enrique de Aragón, 144, 179.
Catalina, reina de Castilla, 3, 4 n.
Cataluña: literatura y ambiente, 38-42.
Catón, 122, 219, 256.
Caulier, Achille, 128 n.
Cavalcanti, Guido, 181, 196, 326.
Celestina, 260.
Ceremoniosidad, 154-5.
Cerverí de Girona, 29 n.
Cicerón, Marco Tulio, 169, 208, 210, 249, 255, 256 n., 257, 268, 310.
Cid: poema perdido de Santillana, sobre los hechos del Campeador, 270.
Cirot, G., 62.
Cirra, Cirras doncellas, 269, 304.
Citas librescas, 160-1.
Cisneros, doña Mencía de, 2, 7, 72.
Colonne, Guido delle, 123 n., 255.
comedia, sentido de la palabra para el Marqués, 49, 139.
Complainte, género poético, 86.
Conceptismo, 33, 38, 40, 87, 188, 199-200, 223 n., 232, 291, 316.
Condé, Baudouin de, 128 n.

Consideración, género poético, 86.
Coplas de Antón, el vaquero de Morana, 287-8, 308.
Coplas de la panadera. 158.
Coronaciones de poetas, 4, 108-111, 266.
Corral, Pedro del, 242-3.
Cossaute, 18 n., 36, 326.
Cossío, José María de, 57 n., 270 n.
Couvin, Watriquet de, 27.
Croce, Benedetto, 176.
Cronan, Urban, v. Foulché-Delbosc, R.
Crónica del Halconero de Juan II, 52 n., 152-3.
Crónica de Juan II, 52 n., 95 n., 97 n., 137 n., 144 n., 156 n., 204, 224, 244, 294 n.
Crónicas generales, 192.
Cueva, don Beltrán de, 321.
Chacón, Gonzalo, *Crónica de don Álvaro de Luna,* 224 n., 226 n., 227 n.
Champion, Pierre, 128 n.
Chartier, Alain, 26, 27, 28, 70, 98 n., 100 n., 104, 105 n., 128 n., 140-1, 205, 210-11, 218, 299 n.
Chastellain, Georges, 299 n.
Daniel, Arnaut, 39.
Dansa provenzal y catalana, 20, 29, 37, 40, 55, 65. *Dansa retronchada,* 37, 41.
Dante, 5, 34, 35, 95, 96, 103-5, 109, 110, 127-131, 134, 136, 139, 148, 151 n., 169, 172, 181, 183, 194, 196, 220, 269 n., 271, 278, 311.
Dares el Frigio, 123 n., 255.
Debate de Alegría y el Triste Amante, 222 n.
Decembri, Angelo, 311.
Decembri, Pier Candido, 255, 310, 311.
Decir (dezir), género poético, diferencia respecto de la cantiga, 21-23. *Decir de amor,* su introducción en Castilla, 30; precedentes franceses y catalanes, 41-42.
Derivación, 165-6.
Descordo, descort, 17.
Deschamps, Eustache, 26, 128 n., 205.
Despedida, género poético, 28, 29.
Despensero de la reina Leonor, *Sumario* del, 192.
dezidor, 254.
Díaz de Toledo, Pero, 207, 235, 309, 311.
Dictis Cretense, 123 n., 255.
Diego, Gerardo, 133.
Diógenes Laercio, 216, 217, 247.
Dionís, rey de Portugal, 7, 8, 47, 48.
"Dios y vos", "Dius et vus", empresa de Santillana, 235, 309.
Discor, 17.
Disputas o debates, 221-2.
Dits franceses, 95.
Dolce stil nuovo, 183-4, 196.
Domínguez Bordona, J., 76 n., 226 n., 279 n.
dona, donna, 168, 305.
Dueñas, Juan de, 78 n., 89, 204.
Encina, Juan del, 262, 279.
Endecasílabo, 17, 18 n., 193-5, 280 n.
Eneasílabo, 17, 18.
Enrique III, 30, 32, 104 n., 205, 293, 297.
Enrique, príncipe de Castilla, después Enrique IV, 180, 192, 207, 208, 224, 227, 321.

Enrique, Infante de Aragón, 137, 138, 139, 142, 144.
Enríquez, don Juan, 37 n., 98
Epígrafes que encabezan distintas partes de los poemas, 298-9.
Epíteto, 259.
Escavias, Pedro de, 286, 293.
España: preocupación del Marqués por ella, superando la división en reinos, 150-1, 190, 241, 244-6.
Espejo de enamorados, 65, 66, 67, 69 n., 284, 322-5.
Estilo de Santillana, 160-174, 175-6, 197-200, 214, 222-6, 232-3, 257-60.
estilo 'práctica, ejercicio, costumbre', 112.
Estoicismo. 5, 148-9, 175-6, 213, 214-9, 221, 223, 231, 268, 279, 300.
Estrenas, género poético, 291.
Estribote, *estribot,* 19, 22 n.
Eurípides, 155.
Eusebio, 311.
Evangelios y Epístolas, 147, 311.
Eximenis, 312.
Exotismo, 158-9.
Farinelli, A., 122 n., 128, 148, 151 n., 185, 218, 250, 299 n.
Febrer, Andreu, 2, 39, 40.
Fernández de Heredia, Juan, 42, 312.
Fernando de Antequera, 32, 38, 97, 106, 109, 293, 318-20.
Ferrández de Gerena, Garci, 9, 13, 15 n., 20, 22 n., 24, 29, 30, 82, 98.
Ferruz, Pero, 9, 11, 15, 16, 21 n., 22 n., 24, 30.
Filgueira Valverde, J., 11 n., 16 n., 155 n.
Fita, P. Fidel, 327.
Floranes, R., 207.
Fortuna, hados, destino, 33, 117, 118, 124-5, 138-9, 140, 141, 143-50, 157, 158 n., 175, 206, 213, 217, 221, 229, 231-2, 265, 293-8.
Foulché-Delbosc, Raymond, 66 n., 78, 80 n., 86 n., 117 n., 180 n. 1 y 3, 261, 263, 288 n., 322.
Foxá, Jofré de, 41, 101.
Frases hechas, fraseología popular, 204, 222, 232-3.
Froissart, 26, 104 n.
Fucilla, Joseph G., 70, 325-6.
Fuensanta del Valle, Marqués de la, 86 n.
Gaibrois de Ballesteros, Mercedes, 32 n.
Galicismos, 115 n., 167.
Gallardo, 288 n.
García Blanco, Manuel, 193.
García de Diego, Vicente, 80 n., 120 n.
García Matamoros, 280.
Garcilaso, 201, 223.
Goya çiençia, 25, 255.
Gómez de Zamora, Alfonso, 309, 311.
González de Castro, Alfonso, 9, 15 n., 28, 80, 100, 123.
González de Mendoza, Pero, abuelo de Santillana, 2, 9, 13, 14, 23 n., 30, 49, 50, 82 n., 100, 139 n., 160, 326.
González de Mendoza, el Cardenal don Pedro, hijo de Santillana, 175, 223, 255, 257, 272, 308-9.
Goyri de Menéndez Pidal, María, 284 n.
Gracián, Baltasar, 211.
Granson, Otón de, 26, 27, 28, 41, 99 n., 100 n.
Gregorio Magno, San, 16.

Green, Otis H., 11 n., 76 n., 220 n.
Guevara, Carlos de, 132 n., 303.
Guevara, don Fernando de, 89-90.
Guillaume de Dôte, 71.
Guillén de Avila, Diego, 299 n.
Guinizelli, Guido, 196.
Guzmán, Nuño de, 255, 310, 311 n.
Henríquez de Guzmán, Alonso, 308.
Herrera, Fernando de, 201, 280.
Hexasílabo, 56-7, 82.
Hipérbaton, 166, 198, 260.
Hipérbole sagrada en la poesía amorosa, 183-4, 291.
Hipólito, 126, 127, 129, 130, 155, 156, 160.
Homero, 109, 159, 255-7, 269, 302, 309-10.
Horacio, 144-6.
Hospital de amor, 132 n., 292, 329.
Huizinga, J., 154 n., 157 n.
Humanismo, v. Antigüedad grecorromana.
Hurtado de Mendoza, don Diego, padre de Santillana, 2, 14, 18 n., 36, 37, 49, 50, 135, 326.
Ideal humano de Santillana, 142-3, 192, 211-4.
ídola, ýdota, 303, 306.
Imágenes, 197, 236, 237, 301-5, 316, etc. Ver Metáforas, Símiles, Alegorías, Perífrasis.
Imola, Benvenuto de, 311.
Imperial, Francisco, 24, 25, 30, 32, 33 n., 34, 35, 36, 43, 55, 63, 68, 70, 71, 81, 98, 105, 111, 116, 162, 168, 172, 174, 193, 194, 195, 254-5, 277, 287.
impetrar 'conseguir, ganarse', 165.
incluso 'encerrado, encubierto', 165.
Indumentaria, 50, 57-8, 60, 62, 63, 64, 155-60.
Infantes de Aragón, 242-3, 244, 248.
Infinitivo latinizante, 166, 198 n., 260.
inmenso, 'desmedido, desmesurado', 165.
intrinsico, 165.
Invocaciones mitológicas, 34, 35, 118, 140, 172-3.
Isabel de Portugal, reina de Castilla, 75, 76, 215, 227.
Italianismos léxicos, 168.
Jeanroy, A., 20 n.
Jerónimo, San, 311.
Jiménez de Rada, Don Rodrigo, 243.
Juan I de Castilla, 9.
Juan I de Aragón, 27.
Juan II de Castilla, 3, 4 n., 32, 52 n., 75, 138, 156 n., 206-7, 208, 223, 225, 226, 227, 244, 246, 248, 261-2, 268, 291 n.
Juan, rey de Navarra, después Juan II de Aragón, 137, 139, 143, 224, 244.
Juana, reina de Nápoles, 242 n.
Krauss, Werner, 253.
Lamentación, género poético, 86.
Lando, Ferrant Manuel, 3-4, 22 n., 32, 33, 34 n., 35, 43, 161, 162 n.
Lang, H. R., 8 n., 9, 11 n., 17 n.
languir, 148 n., 198 n.
Lasso de la Vega, don Pedro, biznieto de Fernán Pérez de Guzmán, 321.
Latinismo, 35, 109, 114, 134, 162-7, 175, 198, 222-3, 227, 259-60.
Lay, 41, 83.
Layna Serrano, F., 53 n., 76 n.

Leforestier, A., v. Foulché-Delbosc, R.
Le Gentil, Pierre, 20, 23 n., 25, 27 n., 29 n., 30, 37 n., 46-7 n., 66 n., 71 n., 82 n., 86 n., 89 n., 95 n., 97 n., 98 n., 99 n., 101 n., 105 n., 115 n., 122 n., 126 n., 128, 129 n., 132 n., 140, 151 n., 221, 222, 228, 233, 284, 286 n., 289 n.
Leonor, reina viuda de Aragón, 137, 139, 140, 147.
Leonor de Aragón, reina de Portugal, 142.
Leys d'Amor, 25, 41.
Libro de la Consolación de España, 301 n.
Lida de Malkiel, María Rosa, 35 n., 65 n., 111 n., 137 n., 161 n., 164, 166 n., 171 n., 183, 192, 260 n., 274 n., 302, 306 n., 308 n., 327.
Literatura catalana, 2, 24, 38-41, 42, 43, 101, 160, 169.
Literatura francesa, 25-30, 41, 83, 95, 99, 111, 160, 168, 253-4, etc. Ver Machaut, Chartier, Granson, Pisan, Deschamps, Villon, etc.
Literatura gallego-portuguesa, 2, 7, 8, 9, 10-11, 12, 14, 16, 17-8, 24, 28, 48, 56, 68, 72, 102 n., 284-5, 326, etc.
Lieratura italiana, 160, 253-4. Ver Guinizelli, Cavalcanti, "Dolce stil nuovo", Ascoli, Dante, Petrarca, Boccaccio, etc.
Literatura provenzal, 9, 11, 12, 17 n., 23-5, 29, 38-9, 47, 49, 55, 57, 101, 169, 253, etc.
Livio, Tito, 16, 191, 210.
López de Ayala, Pero, 16, 20, 33, 42, 212 n., 234, 312.
López de Mendoza, Íñigo, tío de Santillana, 36 n.
Lourenço, juglar, 48.
Lucano, 109, 119, 120, 123, 136, 137 n., 158, 170, 186, 191, 210, 269, 271, 302.
Lucena, Juan de, 158, 278-9, 308.
Lucena, Martín González de, 309, 311.
Luna, don Álvaro de, 138, 156 n., 180, 190, 215, 223-233, 244, 248, 299 n., 301.
Luna, Antón de, 318-320.
Luna, doña Violante o Brianda de, 318-320.
Luquiens, Frederick Bliss, 27 n., 30 n., 122 n.
Macdonald, Inez, 4 n.
Macías, 9, 12, 13, 14, 15 n., 21 n., 22 n., 28, 43, 80, 82 n., 99-101, 123, 127, 160, 177, 262, 274, 291, 303. 325.
Machaut, Guillaume de, 26, 27, 30, 41, 70, 83, 86, 99 n., 100 n., 188, 189, 218, 327.
Madreselva a Mausol, Epístola de, 94.
Madrigal, Alonso de, el Tostado, 309, 311.
Magneo, 136-7 n.
Mal-Lara, Juan de, 262-3.
Manetti, Gianozzo, 312 n.
Manitius, M., 146 n.
Manrique, Gómez, 65 n., 112 n., 271-3, 276 n., 281, 292, 294-6, 303-5, 306, 307, 308 n.
Manrique, Jorge, 60, 149, 205, 223, 229, 280 n., 292, 301, 306-7.
Manrique, Rodrigo, 50, 52 n.
Mansobre, mozdobre, 17, 37, 316.

March, Arnau, 106.
March, Ausiás, 2, 39-40.
March, Jaume, 42 n.
March, Pere, 39, 40.
Margarita de Prades, reina de Aragón, 106-7.
María de Aragón, reina de Castilla, 141, 142, 192.
Mariana, P. Juan de, 137.
Marichalar, Antonio, 321.
Marling, Joseph M., 220 n.
Martín el Humano, 106.
Martín el Tañedor, 23, 37 n., 38.
Martínez Barbeito, Carlos, 292 n.
Martínez de Medina, Diego, 30, 32, 33 n., 81, 98 n.
Martínez de Medina, Gonzalo, 25 n., 32, 33, 43, 143 n., 205, 230.
Massó Torrents, J., 101 n.
Mena, Juan de, 4, 5, 65, 96, 111, 112 n., 117 n., 151, 161, 164, 166-7, 174, 183, 265, 271, 272, 278-9, 280 n., 291, 292, 295, 298, 301-2.
Menéndez Pelayo, 52, 75, 76 n., 79, 93, 94, 101 n., 103 n., 124, 134 n., 144, 169 n., 201, 210, 213, 231, 234, 243, 248, 288 n., 291 n., 306 n., 310, 327.
Menéndez Pidal, Ramón, 20 n., 46, 57 n., 63 n., 65 n., 69, 77 n., 98, 243, 252 n., 284 n., 286 n.
Merlín, 225.
Metáforas, 33, 110, 154, 301, etc.
Metge, Bernat, 42, 122, 125.
Métrica, 17-23, 29, 36, 37, 40-1, 55, 56, 65, 80, 82-4, 86, 134, 193-5, etcétera.
Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, 296 n.
Migir, Fray, o Fray Miguel, 135, 205, 297.
Mitología, 34, 35, 36, 86, 90, 105, 107-8, 113, 117-21, 136, 152, 172-4, 184, 186, 219, 224, 250-1, 255, 315.
Módica, Condesa de, véase Prades, doña Violante de.
Monja, Fray Alfonso de la, 33 n.
Montalván, Gonzalo de, 287.
Monte, Fray Lope del, 33 n.
Monteverdi, Angelo, 146 n.
Montoro, Antón de, 273-4.
Morel-Fatio, A., 78 n., 195.
Moxica, Fernán, 134, 291.
Mozdobre, V. *mansobre.*
Muwaššaha, 20, 29, 55, 65.
Natura naturante, 220.
Naturaleza, 145, v. Paisaje.
Nebrija, 279, 312.
Nicolau D'Olwer, Ll,, 102 n.
Noya, Berenguer de, 41.
Nunes, Àiras, 24, 48, 71, 102 n., 289.
Núñez, Hernán, 312.
Octosílabo, 18, 56, 84, 86, 134.
Ochoa, Eugenio de, 78, 93, 94.
Olivar, M., 1 n., 2 n., 74 n., 204 n.
Opósitos, 40, 87, 291, etc.
Orosio, 311.
Ovidio, 36, 42, 94, 108, 130 n., 209, 256, 310.
Padilla, Juan de, 168, 299.
Páez de Ribera, Ruy, 32.
Pagès, Amédée, 27 n., 29 n.
Paisaje, 53, 58-9, 60, 62, 153-4 n.
Panegíricos, 16, 291.
Participio de presente, 166, 198 n.
Pastor, A. R., 247 n.
Pastorelas: francesas y provenzales, 43, 47, 48, 57, 71; gallego-portu-

guesas, 14, 47-8, 71, 325; serranillas-pastorelas del Marqués, 56-9.
patria, 246.
Pedraza, García de, 51, 132 n.
Pedro, Condestable de Portugal, 77, 247-8, 257, 281, 296-7, 306.
Pedro, infante de Aragón, 138, 179, 192, 242, 244, 291.
Pedro, Infante de Portugal, 214, 249.
Pequeño o *Petit Cancionero,* v. *Cancionerillo.*
Pérez y Curis, 3 n., 227 n.
Pérez de Guzmán, Fernán, 32, 33 n., 34 n., 35, 36, 98, 135, 180, 206, 208, 224, 226, 239 n., 275-6, 277, 312, 321.
Perífrasis, 34, 105, 108, 110, 121, 171-2, 198.
Periteo, 'Pirítoo', 164, 304.
Petrarca, 42, 101, 107, 109, 113, 114, 115, 116, 122, 123, 124, 146, 151 n., 164, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 196, 216, 218, 219, 250, 254.
Petrarquismo, 87, 182-190.
Piccus, Jules, 234, 315.
Pie quebrado, 18; 84, 214.
Piedras preciosas, 64, 158, 236.
Pisan, Christine de, 26, 210-11.
Planto que fizo Pantasitea, 90-4.
Plantos, 16, 31, 106-8, 135, 137, 293.
Platón, 209, 221, 310.
Plauto, 49.
Plutarco, 311.
Poema cotectivo, 101.
Poesía, concepto de ella, 31, 34-5, 45, 248-252; el término *poesía* en Santillana, 255.
poeta, diferencia respecto de *trobador,* 254.
Poetas castellanos del siglo XIV y principios del XV, 7-38, 43, 160, 254, etc.
Poetas catalanes, poetas franceses, véase Literatura cat., Lit. francesa.
Poetas gallego-castellanos, 7, 8-15, 17-31, 35, 43, 79-81, 99, 160, 254, etcétera.
Poetas gallego-portugueses, italianos, provenzales, véase Literatura gall.-port., italiana, provenzal.
Poéticas provenzales y catalanas, 41, 169, 209.
Poliptoton, 199-200, 223 n., 232. V. Mansobre.
Ponte, Pero da, 16.
Posesivo pospuesto, o antepuesto con artículo, 259-60.
Post, Chandler R., 25, 27 n., 103 n., 104 n., 105 n., 109, 111-3, 115 n., 116 n., 118 n., 122, 123 n., 128 n., 129 n., 132 n., 140 n., 148 n., 151 n., 274 n., 327, 329.
Prades, doña Violante de, Condesa de Módica, 138, 151, 179, 247, 281.
Preguntas y respuestas, 15, 31, 265-274.
Prestage, E., 247.
Prosa, 106.
Prosa de Santillana, 241-263.
Provenzalismos léxicos, 167.
Pulgar, Hernando del, 76, 279.
punto como refuerzo de negación, 167, 303.
Puymaigre, 103 n.
Quintiliano, 311.
recontar, 127, 304.

Refranes, 204, 222-3, 260, 261, 262-3. *Refranes que dizen las viejas tras el fuego,* 260-3.
Reig, Carola, 192.
Rennert, H., 9.
república, 246.
Requesta, 265 y sigs.
Retórica, 35, 43, 86, 105, 134, 168-170, 175.
Rey, Agapito, 301 n.
Rhetorica ad Herennium, 169.
Ribeiro, Bernardim, 132 n.
Ribera, Pedro de, 276 n.
Ribera, Suero de, 67-8, 71 n., 77 n., 284, 303, 320-6.
Rims derivatius, 17 n.
Rims equivocs, 17 n.
Riquer, Martín de, 2 n., 20 n., 29 n., 39 n., 42 n., 107, 184, 188, 189 n.
Riquier, Guiraut, 57, 286.
Rocabertí, 291 n.
Rodríguez-Moñino, Antonio, 65.
Rodríguez del Padrón, Juan, 94, 222 n., 276, 303, 327.
Roman de la Rose, 26, 27, 28, 30, 34, 36, 111, 122.
romanamente, 176, 213.
Romance, romances, 252, 289, 290 n.
Rondel, rondeau, 82, 83.
Ronsard, 65 n.
Rubió y Balaguer, Jorge, 42 n., 108 n., 155 n.
Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, 8, 19, 20, 25, 48, 49, 53, 56, 57, 82, 285, 326.
Salomón, 207-8.
Sanches, Affonso, 8.
Sánchez, Tomás Antonio, 247 n.
Sánchez de Badajoz, Garci, 77-78, 132 n., 290 n.
Sánchez Calavera, Ferrant, 28, 32, 33, 135, 206.
Sánchez Cantón, F. J., 96 n., 135 n., 168 n.
Sánchez y Escribano, F., 262-3.
Sancho Rayón, 86 n.
Santa Fe, Pedro de, 37 n., 38, 75 n.
Santillana. Tradición literaria familiar, 2, 7, 49, 72. Estancia en Aragón, 1, 2, 7-8, 38-42, 43, 97, 167, 318-20, etc. Sus posteriores relaciones con la Casa real aragonesa, 138, 179. Actuación política, 190-2, 223-33, 241-6. Sus hijas, 63 n. Su hijo el futuro Cardenal, vide González de Mendoza, don Pero. Gusto del Marqués por lo exótico: afrancesamiento en sus costumbres, 158-9. Intervención en torneos y en desfiles alegóricos, 3-4, 152-3. Conjunción de caballería y letras, 1, 207, 208, 216, 245, 268-9, 273, etc. Cultura literaria, 160, 161. Propulsor del humanismo, 255-7, 309-12. Semblanzas que hacen de él sus contemporáneos, 3-4, 265-277. Su estimación en la segunda mitad del siglo XV y durante el XVI, 277-280.
Santillana, su obra literaria: Códices y ediciones, 281-4. Influencias en géneros y temas, 284-301. Influjo estilístico, reminiscencias y citas, 301-9. Estudio y citas de cada género u obra, o referencias a ellos: *El aguilando,* 89. *Bías contra Fortuna,* 175, 176, 206, 215-223. 231, 232, 262, 267, 268, 269, 270, 281, 282, 283, 299 n., 300,

302 n., 304-5, 313. Canciones en general, 45, 46, 75-85, 162, 283, 290-1; *Amor, el qual olvidado,* 77, 82. *Bien cuydava yo servir,* 84-5. *Deseando ver a vos,* 84, 235 n. *Desfraço es que bien s'entiende,* 77 n. *De vos bien servir,* 77 n, 82. "Cançion a la señora Reyna", *Dios vos faga virluosa,* 75. *El lriste que se despide,* 77 n., 83. *Ha bien errada opinión,* 262. *Nuevamente se m'a dado,* 77 n., 79 n. *Por amar non saybamente,* 79-80. *Quanto más vos mirarán,* 75 n. *Quien de vos merçet espera,* 79 n. *¿Quién será que se detenga?,* 77 n., 79 n., 80-82, 123. *Recuérdale de mi vida,* 84, 303. *Señora, muchas mercedes,* 77. *Señora, qual soy venido,* 79 n. *Si lu deseas a mi,* 84. *Ya del todo desfallesce,* 77 n. *Canonizacion de ... maestre Vicente Ferrer ... e maeslre Pedro de Villacreces,* 96, 237-8. *Cantar* a sus hijas, 63-5, 68, 77, 282, 287. *Carla de amores a una dama,* 89. Carta a su hijo don Pero González de Mendoza, 129 n., 175-6, 223, 255-7. Carta a doña Violante de Prades, Condesa de Módica, 247. *Centiloquio,* véase *Proverbios. Comedieta de Ponza,* 95, 133-4, 137-151, 154, 157, 158, 169, 171, 172, 173, 175, 176, 179, 190, 203, 206, 223, 231, 232, 245, 247, 267, 281, 282, 283, 286, 293-8, 299 n., 302, 303, 304, 306, 308, 313. *Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe,* 236-7. *Coplas al rey don Alfonso de Portugal,* 214-5. *Coplas* contra don Alvaro de Luna, 225-228, 282. *Coplas escritas a ruego de don Fernando de Guevara,* 89-90, 282, 283 n., 303 n. Coplas esparsas: *Como el fenis vo encendiendo,* 316; *Por vuestra descortesía,* 317. Coplas "*Subí aca, Joan de Mena,* 267. *Coronación de Mosén Jordi de Sanl Jordi,* 96, 108-111, 117, 158, 161, 173, 174, 266, 274, 292, 303, 304. Decires en general, 45, 46, 162. *Dezir contra los aragoneses,* 203-4, 262. Decires líricos, 75, 76, 77, 84, 85-90; Decir *Caliope se levante,* 75 n., 86. "Decir de un enamorado", *Diversas vezes mirando* (no es de Santillana sino de mosén Hugo de Urríes), 78. Otres decires líricos: *Del número fimineo,* 316; *Gentil dama, lal paresce,* 76. 86-9, 304; *Non es humana la lumbre,* 86-7, 303 n.; *Quando la Forluna quiso,* 84, 86-7. Decires narrativos, 77, 95-177, 291-299, 315-6; *Al tiempo que demoslrava,* 315-6; *En mirando una ribera,* 63, 77 n., 96-8, 159 n., 287, 302; *Por un valle deleytoso,* 77 n., 98, 282. *Defunción de don Enrique de Villena,* 40 n., 95, 133-7, 154, 170 n., 171 n., 173, 293, 295, 297, 298, 303. *Doctrinal de privados,* 204, 206. 227, 228-233, 262, 270, 281, 282, 283 n., 301, 302 n., 313. *Favor de Hércules contra Fortuna,* 223-5, 227, 302 n. *Goços de Nuestra Señora,* 236-7. *Infierno de los enamorados,* 86, 92, 109, 111-13, 117, 125-133, 154, 155, 156, 158, 160,

161, 170 n., 172, 175, 203, 222-3, 282, 283, 291, 293, 295, 298, 303, 304, 306, 313, 316, 327. *Lamentación fecha en prophecía de la segunda destruyción de España,* 190, 225, 241-5, 301 n. *Loor de doña Juana de Urgel,* 74, 76 n., 86. *Oración u Oracional,* 234-5, 317. *Planto de Pantasilea* (no es de Santillana), 90-4. *Planto de la reina Margarida,* 88, 95, 106, 114, 152, 154, 169, 170 n., 315. Preguntas y respuestas, 265-74, 282, 283 n., 317; a Juan de Mena, 267-71, 282, 283 n.; a Gómez Manrique, 271. Pregunta *El que a la niela de Egeo,* 317. Pregunta *Grant rethorico eloquente,* 317. *Pregunta de nobles,* 134, 175, 203, 205-6, 265, 303. *Prohemio* al *Bias contra Fortuna,* 246-7. *Prohemio e Carta* al Condestable don Pedro de Portugal, 1-2, 9, 17, 39-41, 45, 49, 77, 80 n., 83 n., 99 n., 100 n., 105 n., 109 n., 140, 160, 247-255, 257, 258, 281. Prólogo a los *Proverbios,* 41, 135, 207-9, 247, 251, 268, 303, 307. *Proverbios,* 179, 206-14, 247, 261, 262, 269, 279, 281, 282, 283, 299-300, 304-5, 306-7, 308, 326. *Querella de amor,* 40, 67, 92, 99-102, 103, 114, 125, 203, 282, 283 n., 292, 313. *Queslión* a D. Alonso de Cartagena, 180, 245-6, 257, 281. *Refranes que dizen las viejas tras el fuego,* 68, 260-3. Serranillas, 39, 43, 45, 50-65, 68, 73, 78, 162, 283, 284-8, 313, 319; serranilla I, 52-6, 61, 62, 235, 320; serranilla II, 52-6, 61, 62, 287-8, 308, 318-20; serranilla III, 52, 56-7, 285, 287. Serranilla IV, 52-3, 62, 319; serranilla V, 52, 59-61, 62, 76 n., 285, 287, 308; serranilla VI, 52, 57-9, 62, 285-6, 319, 327; serranilla VII, 50-51; serranilla VIII, 51, 52, 319; serranilla IX, 52, 57-9, 61, 62, 285-6; serranilla X, 52, 61, 76 n., 285. *Sobre la quarlana del señor rey,* 267. Sonetos, 179-195, 247, 281, 290-1; amorosos, 40, 76 n., 182-9, 275; políticos y morales, 190-192; de circunstancias, 179-180; religiosos, 167 n., 193, 238-9; métrica, 193-5. *Sueño,* 82, 86, 92, 96, 111-13, 117-25, 154, 156, 158 n., 160, 161, 170 n., 171 n., 173, 175, 203, 292, 298, 303, 316, 327. *Triunphele de Amor,* 96, 108-116, 117, 154, 157, 168, 175, 316, 327. *Villancico,* 63 n., 65-73, 77, 102 n., 252 n., 284, 289-290, 308, 320-6. *Visión,* 68, 71 n., 96, 103-6, 107, 108, 114, 152, 154, 157, 158 n., 161 n., 169, 170 n., 172, 175, 302, 304, 315. Canciones o decires perdidos, 77-78. Poema perdido sobre las hazañas del Cid, 270.

Sant Jordi, Jordi de, 2, 39, 40, 102, 106, 108-111, 184 n., 188, 189 n., 274.

Sanvisenti, 103, 122 n., 128, 151 n., 184, 185.

Savj-López, 103 n., 128 n., 148 n., 151 n.

Schiff, Mario, 96 n., 99 n., 103 n., 129 n., 146 n., 228, 256 n., 257 n., 258 n., 276 n., 310 n., 311 n., 312 n.

Scipión, 207, 208, 268.

Segismundo, emperador de Alemania, 97.
Sem Tob, 209, 210-11.
Séneca, Lucio Anneo, 42, 129, 147, 155, 175, 210, 216, 217, 218, 219, 256, 275, 310, 327.
Senhal, 24.
ser visto 'parecer' 198 n.
Seronde, J., 69, 99 n., 105 n., 128, 140 n., 188 n., 189 n., 218, 327.
Serranas, serranillas, 2, 8, 14, 23 n., 46-65, 139 n., 326.
Serrano, L., 169.
Sessé, Juan de, 37 n., 38 n.
Sevilla, poemas en su alabanza: de Villasandino, 22 n., 192-3; soneto de Santillana, 180, 192-3.
Símiles, 35, 105, 108, 169-70, 303.
Simón Díaz, J., 78 n., 89 n., 281 n., 282 n., 283 n.
Sintagmas no progresivos, 198, 199, 260.
So, Bernat de, 42.
Sócrates, 208.
Sorrento, Luigi, 247 n.
Spinoza, 220 n.
Spitzer, Leo, 71-3, 326-7.
Stilpon, 216.
Stúñiga, Diego de, 3.
Subjuntivo latinizante, 260.
Superlativo *-íssimo*, 166; "en *superlativo* grado", 98 n., 171, 302, 303.
surgir 'hacer levantar', 165.
Tapia, Juan de, 86 n.
Tençoens, 16.
Terencio, 49, 209.
Terrero, José, 52 n., 53 n., 60.
Testamento, género literario, 28, 29.
Ticknor, 57.
Tiresias, 118, 122, 125, 130, 156.
Tomás de Aquino, Santo, 15 n., 220 n.
Tornada, 55-56.
Torre, Fernando de la, 130 n., 176, 214, 277-8, 285-6, 305.
Torres Naharro, 201, 280 n.
Trebellos, pareados de carácter proverbial como remate de estrofas en una cantiga, 101, 262.
Trend, J. B., 2 n., 83 n., 207, 247, 258, 259 n., 260 n., etc.
Triolets, 82.
trobador, su diferencia con poeta, 254.
Trouvères franceses, 28, 30, 253.
Troya: versiones medievales de la leyenda troyana, 91.
Troylo, *Epístola de T. a Breçaida*, 94.
Tucídides, 42.
Ubi sunt...?, 205.
Uhagón, Francisco R. de, 225, 228 n., 286 n., 293 n.
Urgel, doña Juana de, 74, 86.
Urrea, don Pedro de, 38.
Urríes, Hugo de, 78.
usitado, usitar, 159, 304.
Valdés, Juan de, 198, 263, 280, 308.
Valencia, Fray Diego de, 15, 22 n., 32, 33 n., 34, 36, 74, 163 n.
Valencia, Nicolás de, 30, 33 n.
Valera, Mosén Diego de, 307-8.
Valerio Máximo, 16, 42, 123 n., 210, 216 n.
Vanutelli, Evelina, 185.
Vega, Lope de, 59, 288.
Vegue y Goldoni, Ángel, 180, 185, 195, 197 n.
Vélez de Guevara, Luis, 284 n.

Vélez de Guevara, don Pedro, 15, 21 n.
Vendrell de Millás, Francisca, 1 n., 2 n., 4 n., 23 n., 37, 50, 90 n., 98 n., 318-20.
Via, Francesc de la, 42.
Viana, Príncipe de, 143, 311.
Vicente, Gil, 47, 284.
Vidal de Besalú, Ramón, 41.
Villacreces, Fray Pedro de, 237-8.
Villalpando, Juan de, 201, 290.
villancico, 29, 65-6.
Villasandino, 3 n., 9, 11, 13, 14, 15, 16, 18 n., 19, 21 n., 22 n., 23, 24, 25, 27, 29, 30-1, 35, 37 n., 43, 67-8, 71, 73, 74, 75, 82, 98, 104, 135, 192, 249, 325.
Villena, don Enrique de, 3, 5, 25, 32, 41, 96, 134-6, 166-7, 169, 205, 260, 265, 291 n., 297, 309, 310, 311.
Villon, François, 205.
Virelai, virolay, 29, 83.
Virgilio, 5, 42, 96, 109, 110, 134, 159, 169, 171, 172, 191, 209, 219, 256, 269, 302, 310.
Virginea 'Virginia', 304.
Vivero, don Luis de, 292.
Vollmöller, 257 n.
Waleys, John, 207.
Webber, Edwin J., 49 n.
Wittstein, Aaron, 76 n., 101 n., 282 n., 283 n.
Wolf, Ferdinand, 66 n.
Ximénez, el Bachiller, 132 n.
Ximénez de Urrea, don Pedro Manuel, 132 n.
ydea 'diosa', 168.
Zéjel, 18 n., 19-21, 65.
Zorita, Antón, 309.

INDICE GENERAL

Págs.

Dedicatoria VII

I. Presentación 1

II. La poesía española durante la mocedad de Íñigo López. 7
Antecedentes en la Castilla del siglo XIV. Los poetas gallego-castellanos, pág. 8. La poesía de amores, pág. 10. Otros temas. La poesía religiosa: Ayala, pág. 15. Formas poéticas, pág. 17. Cantigas y decires, pág. 21. *Las influencias provenzal y francesa,* pág. 23. Villasandino, pág. 30. La generación de Imperial, pág. 32. *Cataluña: literalura y ambiente,* pág. 38.

III. La lírica menor de Íñigo López: serranillas, canciones y decires 45
Los géneros, pág. 45. *Las serranillas.* Precedentes de Santillana, pág. 46. Serranillas en colaboración, pág. 50. Cronología. La serrana de Manzanares, pág. 52. Las serranillas del Moncayo, pág. 53. ¿Serranillas o pastorelas?, página 56. Una serranilla fronteriza y otra de recapitulación, pág. 59. El ciclo de las serranillas, pág. 61. *Una serrana y un villancico para nobles señores,* pág. 63. *Canciones y decires.* Amor y loores, pág. 73. Fondo autobiográfico, pág. 75. ¿Poemas desaparecidos?, pág. 77. Las canciones, pág. 79. Los decires líricos, pág. 85. El *Planto que fizo Panlasilea:* su atribución, pág. 90.

Págs.

IV. Los decires narrativos 95
Los poemas, pág. 95. Decires narrativos menores, pág. 96. La *Querella de Amor,* pág. 99. La *Visión,* pág. 103. El *Planto de la Reina Margarida,* pág. 106. La *Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi,* pág. 108. El *Triunphete de Amor,* pág. 111. El *Sueño,* pág. 117. El *Infierno de los enamorados,* pág. 125. La *Defunsión de don Enrique de Villena,* pág. 133. La *Comedieta de Ponça,* pág. 137. *El mundo poético y el estilo de los decires,* pág. 152. Paisaje y formas de vida, pág. 153. El vestido, pág. 155. Poesía sabia. pág. 160. Latinismo y extranjerismo, pág. 162. La retórica y la Antigüedad, pág. 168. Los decires narrativos en la obra total del Marqués, pág. 173.

V. Los sonetos 179

VI. Poesía moral, política y religiosa 203
Dos obras juveniles, pág. 203. Los *Proverbios* o *Centiloquio.* pág. 206. Las *Coplas* al rey don Alfonso de Portugal, página 214. El *Bías contra Fortuna,* pág. 215. Santillana y el Condestable: *Favor de Hércules contra Fortuna,* página 223. Las *Coplas* contra don Álvaro de Luna, pág. 225. El *Doctrinal de privados,* pág. 228. Poemas religiosos. pág. 233.

VII. La prosa de Santillana 241
Escritos políticos y morales, pág. 241. Escritos literarios, pág. 247. El arte de la prosa en Santillana, pág. 257. Los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego,* pág. 260.

VIII. Ejemplaridad e influencia literaria de Santillana ... 265
El Marqués y sus contemporáneos. Preguntas y respuestas. Santillana y Mena, pág. 265. Santillana y Gómez Manrique, pág. 271. Antón de Montoro, pág. 273. Dos disidentes, pág. 274. Puntos sobre las ies: los profesionales de las letras, pág. 276. *Difusión de su obra,* pág. 281. *Influencia en géneros y temas.* Las serranillas, pág. 284. El Villancico, pág. 289. Canciones, decires y sonetos, pág. 290.

Págs.

Los decires narrativos, pág. 291. La poesía moral y política, pág. 299. Influjo estilístico, reminiscencias y citas, página 301. *Santillana, propulsor del humanismo,* pág. 309. *La obra y el hombre,* pág. 313.

APÉNDICES 315

I. Cinco nuevos poemas del Marqués, pág. 315. II. Sobre la fecha y sentido de la Serranilla II, pág. 318. III. Más sobre el Villancico, pág. 320. IV. Otras adiciones y enmiendas, pág. 326.

ERRATAS ADVERTIDAS 329

ÍNDICE DE MATERIAS Y NOMBRES 331

ÍNDICE GENERAL 345

Colección INSULA

(verso y prosa)

I. Cernuda (Luis): OCNOS. Agotado.

II. Otero (Blas de): ANGEL FIERAMENTE HUMANO. Agotado.

III. Gil (Ildefonso Manuel): EL TIEMPO RECOBRADO. Ptas. 20.

IV. Gullón (Ricardo): CISNE SIN LAGO. (Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco.) Ptas. 30.

V. Gallego Morell (Antonio): DOS ENSAYOS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA. Agotado.

VI. Casalduero (Joaquín): FORMA Y VISIÓN DE "EL DIABLO MUNDO", DE ESPRONCEDA. Ptas. 30.

VII. Salinas (Pedro): TEATRO. Tres piezas dramáticas en un acto: "La cabeza de medusa", "La estratosfera", "La isla del tesoro". Agotado.

VIII. Ayesta (Julián): HELENA O EL MAR DEL VERANO. (Narración.) Ptas. 30.

IX. Montesinos (Rafael): LOS AÑOS IRREPARABLES. (Prosas en memoria de la niñez.) Ptas. 25.

X. García Pavón (Francisco): CUENTOS DE MAMÁ. Ptas. 25.

XI. Bousoño (Carlos): HACIA OTRA LUZ. Subida al amor. Primavera de la Muerte. En vez de sueño. Agotado.

XII. Romero (Marina): PRESENCIA DEL RECUERDO. (Poesía.) Ptas. 30.

XIII. Muñoz Rojas (José Antonio): LAS COSAS DEL CAMPO. Ptas. 30.

XIV. Nora (Eugenio de): SIEMPRE. Ptas. 30.

XV. Aleixandre (Vicente): NACIMIENTO ÚLTIMO. Ptas. 30.

XVI. Martín Vivaldi (Elena): EL ALMA DESVELADA. Ptas. 30.

XVII. Díaz Plaja (Guillermo): VENCEDOR DE MI MUERTE. Ptas. 30.

XVIII. Busuioceanu (Alejandro): PROPORCIÓN DE VIVIR. Ptas. 30.

XIX. Corrales Egea (José): POR LA ORILLA DEL TIEMPO. Ptas. 35.

XX. González Muela (Joaquín): EL LENGUAJE POÉTICO DE LA GENERACIÓN GUILLÉN-LORCA. Ptas. 70.

XXI. Ruiz Peña (Juan): HISTORIA EN EL SUR. Ptas. 30.

XXII. Romero Murube (Joaquín): PUEBLO LEJANO. Ptas. 50.

XXIII. Zamora Vicente (Alonso): PRIMERAS HOJAS. Ptas. 40.

XXIV. Cano (José Luis): DE MACHADO A BOUSOÑO. Ptas. 60.

XXV. Castro Calvo (José María): ANTE EL MISTERIO, Y OTROS ENSAYOS. Ptas. 50.

XXVI. Medina (Generoso): DESLUMBRAMIENTO (PASIÓN DE AMÉRICA). Ptas. 50.

XXVII. Vocos Lescano (Jorge): LOS AIRES y EL DESTELLO. Ptas. 35.

XXVIII. Pérez-Clotet (Pedro): COMO UN SUEÑO. Ptas. 50.

XXIX. Bonin (Ana Inés): UN HOMBRE, DOS CORBATAS Y UN PERRO. Ptas. 45.

XXX. Cote Lamus (Eduardo): LOS SUEÑOS. Ptas. 30.

XXXI. Bousoño (Carlos): NOCHE DEL SENTIDO.

XXXII. Heliodoro Carpintero: BÉCQUER DE PAR EN PAR. Ptas. 65.

XXXIII. Rafael Lapesa Melgar: LA OBRA LITERARIA DEL MARQUÉS DE SANTILLANA. Ptas. 100.

Publicaciones en colaboración con el Instituto Ibero-Americano de Gotemburgo

Sverker Arnoldsson: LOS MOMENTOS HISTÓRICOS DE AMÉRICA. Ptas. 35.

Ingemar Düring: ALFONSO REYES HELENISTA. Ptas. 20.

Gustaf Fredén: "LA CENA DEL AMOR", DE CALDERÓN DE LA BARCA. Ptas. 12.

Rafael Gutiérrez Girardot: LA IMAGEN DE AMÉRICA en ALFONSO REYES. Ptas. 17.

Stig Rydén: DON JUAN JOSÉ DE ELHUYAR EN SUECIA (1781-1782), Y EL DESCUBRIMIENTO DEL TUNGSTENO. Ptas. 15.

— PEDRO LOEFLING EN VENEZUELA (1754-1756).

— PEDRO LOEFLING "PLANTAE AMERICANAE", ed. facsímil y notas de ... Los dos vols.

ESTE LIBRO, «LA OBRA LITERARIA DEL MARQUÉS DE SANTILLANA», VOLUMEN XXXIII DE LA «COLECCIÓN ÍNSULA», SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES DE SILVERIO AGUIRRE TORRE, EN MADRID, EL DÍA 24 DE OCTUBRE DE 1957.

LAUS DEO